Collection de L'Université Franco-Chinoise de Peiping

(Section de Littératures)

L'ATTITUDE D'ANDRÉ GIDE

PAR

Madame YANG Tchang Lomine

Docteur ès Lettres, Licenciée ès Lettres
Professeur à L'Université Franco-Chinoise de Peiping

UNIVERSITÉ FRANCO-CHINOISE DE PEIPING
CHINE, PEIPING
1931

L'ATTITUDE D'ANDRÉ GIDE

PAR

Madame L. YANG

L'ATTITUDE D'ANDRÉ GIDE

> Le triomphe de l'individualisme et le triomphe du classicisme se confondent. Or le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualité.
>
> (ANDRÉ GIDE, *Incidences*, p. 38).

LETTRE—PRÉFACE

12 janvier 31

Chère Madame

Vous ne sauriez croire quel réconfort, quelle tranquille assurance m'apporte votre beau travail. Je le lis, en rentrant de voyage (Il m' attendait à Paris) aussitôt après un article de revue (1) qui s'intitule "Oraison funèbre pour André Gide", où l'auteur, à la suite de Massis et de quelques autres tente d'établir et de prouver que j'ai vraiment cessé de vivre, si tant est que j'aie jamais vraiment vécu. De sorte qu'il me semble renaître à travers vos pages, et que je reprends conscience de mon existence grâce à vous. Votre chapitre V en particulier me ravit, et je ne pense pas m'être jamais senti si bien compris. "Chaque fois qu'il crée un personnage, il consent d'abord à vivre à sa place; etc. . ." Et tout ce qui précède, et ce qui suit. C'est cela même que depuis si longtemps j'attendais qu'on dise; et qu'on n'avait encore, que je sache, jamais dit.

Et dans le chapitre suivant, à propos de classicisme et de romantisme, le développement de ce thème subtil: ..."le personnage toujours insatisfait du déjà réalisé." Et les remarques sur le style, avec les citations de Flaubert!

Mais que de choses il me faudrait louer encore dans votre étude! Que j'aime cette affirmation si simple sur laquelle s'achève la première partie du dernier chapitre: "L' opposition entre deux points de vue ne signifie pas la discontinuité de la pensée."—Et la phrase par laquelle s'ouvre le paragraphe suivant! Je crois que c'est l'explication la meilleure de ce qui me paraît si clair, et qui reste, à mon étonnement, pour tant de gens encore si obscur. Et la conclusion même où vous arrivez tout naturellement, je la crois profondément vraie (2). Mais, pour en persuader les trop rares lecteurs qui pourront vous lire, que de préventions à vaincre! Combien je vous sais gré de cette lumière que vous apportez sur mon œuvre! Il me semble que c'est à un ami que j'écris, car vraiment le "merci" que je vous adresse vient de mon cœur.

André Gide.

(1) Les Cahiers mensüels
(2) cette doctrine de l'abnégation.

AVANT-PROPOS

Mme Yang a bien voulu me demander quelques mots d'introduction à sa belle étude sur André Gide. Je ne saurais mieux dire mon estime pour ce travail que par l'aveu sincère de ce que je lui dois: la première vue d'ensemble que j'aie pu obtenir sur l'œuvre énigmatique de cet écrivain. Sans doute la lecture répétée de l' *Immoraliste,* ou de la *Porte étroite,* ou des *Nourritures Terrestres,* ou bien encore du *Retour de l'enfant prodigue* et du *Traité du Narcisse,* me suggérait depuis longtemps telle ou telle orientation à travers les méandres de cette pensée oscillante. Mais ni le nietzschéisme singulier, ni le mysticisme ambigu, ni la ferveur sensuelle, ni l'inquiétude de l'inaccessible, ni la nostalgie des formes essentielles, nulle de ces directions diverses ne me révélait la constance d'une attitude et la cohérence d'une intention. Et si, remontant à l'expression première de cette aspiration d'apparence inquiète, je lisais ces étranges *Cahiers*

d'André Walter, que Gide plus tard devait presque désavouer, le contraste me déroutait entre ce témoignage d'ascétisme puritain et le cynisme bien ultérieur de *Corydon* ou les franches confessions de *Si le grain ne meurt*. Certes, le jugement simpliste de Massis ne pouvait me contenter sur l'anarchisme démoniaque de cette œuvre; et s'il est exact que le paulinien originel ait reparu plus tard sous l'immoraliste affranchi de la notion du péché, traduisant par la forme mythique du Diable l'attirance naturelle — sinon normale—des instincts de la chair, l'exégèse est trop courte qui réduit cette histoire d'une âme au vertige de la tentation, si toujours—dans la confession tardive de l'âge mûr comme dans la confession voilée de l'adolescence—à l'attirance puissante du Malin s'oppose l'attirance purifiante d'Emmanuèle. Mais ce Faust, en qui s'incarne la sérénité amorale de Méphistophélès, ne semble point rédimé par l' "essence éternelle" que ses mœurs avouées blasphémèrent sans remords; et, s'il est parvenu au terme d'une inquiétude quelque peu romantique, n'est-ce point que le classicisme apaisé de son attitude présente constitue la négation mystérieuse de son enthousiasme premier? Or la qualité même de son art et du style de cette œuvre

contrastante offre une opposition toute pareille, s'il a évolué—comme il le reconnaît—de la poésie à la prose et du vague musical de l'expression symbolique—où les affinités allemandes se révélaient—à la précision toute positive de la pure tradition française, bref du néo-romantisme des années 1890 au néo-classicisme des années 1920. Cette contradiction interne de l'œuvre et de l'homme s'est évanouie à mesure que je lisais l'étude lumineuse de Mme Yang. Sans doute, les contrastes demeurent qui font la nature même de Gide. Mais n'est-ce pas de mille contrastes analogues qu'est faite la nature de chacun de nous? Ce qui est singulier chez cet homme et cet artiste, c'est le travail par lequel il a unifié cette nature contrastante, c'est—malgré l'apparence—la fidélité à elle-même de l'intention première réalisée progressivement par sa vie et par son art. Œuvre d'art, en effet, comme le montre si bien Mme Yang, non pas seulement les livres de Gide, mais sa vie elle-même et sa pensée. Et comme toute œuvre d'art véritable, celle-ci—malgré l'apparence encore—est tout impersonnelle, étant, d'un terme à l'autre, effort continu d'impersonnalisation progressive. Pourquoi taxer de contradiction ce qui est évolution et transposition graduelles? Ce que l'on a qualifié d'égo-

tisme se manifeste de plus en plus, au cours de cette œuvre, comme renoncement au moi, comme recherche et expression, à travers l'infini des différences individuelles, de l'universel humain. Et n'est-ce point cette renonciation à la pure et monotone singularité du moi enclos, si nettement formulée dans la prose classique des derniers temps, que suggérait déjà la nostalgie romantique d'un André Walter, la ferveur égale à tous les instants d'un Ménalque, la fuite sans retour qui subsiste au cœur de l'Enfant prodigue? L'opposition même entre les deux appels, celui de l'esprit et celui de la chair, ne disparaît-elle pas—suivant le mode platonicien ou le mode kantien auxquels Gide fut initié dès son adolescence par la méditation de Schopenhauer—lorsque le monde du temps et du devenir, avec sa diversité contradictoire, se révèle comme simple *apparence* du Monde-Vérité, celui des essences hors du temps, des formes éternelles et pures qni doivent être manifestées? Bien significatif, à cet égard, dans l'œuvre gidienne, le mythe de Narcisse, et tout particulièrement la note où se trouvent identifiées l'éthique et l'esthétique de Gide, expressions impersonnelles l'une et l'autre de la vérité en soi. Ce n'est donc point que l'aspect moral de cette œuvre puisse

être rejeté comme illusoire; ce qui est illusoire, c'est le "jugement" que porteront sur l'œuvre—et en fin de compte sur l'homme—les champions de *la* moralité dogmatique, dans leur dénonciation du "scandale", alors que le scandale unique, du point de vue de l'intelligence impersonnelle, consisterait en ceci que la vérité ne trouvât point sa manifestation.

Dirai-je maintenant que sur l'un des aspects de cette œuvre, et qui paraît essentiel, Mme Yang, sans le déguiser ou l'abolir, s'est montrée infiniment discrète? Il s'agit précisément de l'orientation charnelle de l'art gidien, du caractère sexuel qui le distingue, de l'anomalie des instincts qu'avec franchise—ou cynisme—il "représente", car cela aussi répond à une forme éternelle et devait être "manifesté". Combien s'éclaircit l'inquiétude des *Cahiers d'André Walter,* ou la ferveur désireuse des *Nourritures terrestres,* à la lumière de *Si le grain ne meurt !* Et cette aspiration romantique, que l'évolution ultérieure transposera en termes classiques sans la supprimer, n'est-elle pas explicable par les ressources de la pathologie —plus spécialement de la psychopathologie freudienne—dès l'instant que nous est révélé, sous sa forme charnellement érotique, le narcissisme maniaque de l'enfant, la sur-

vivance de ce vice chez l'adolescent et le jeune homme, la frigidité dont il était l'indice à l'égard de l'acte sexuel normal, le "secret" constitutionnel de cette lutte contre la chair dont l'éducation puritaine fut simplement prétexte, la délivrance obtenue de cette conscience du "péché" par l'avènement joyeux d'un équilibre "anormal" dont le voyage d'Afrique est seulement l'occasion et qui, pour un freudien, n'est que le "refuge" salutaire "dans la maladie" devenue consciente et acceptée comme nature? Et l'art exprès de Gide, sans excepter les *Cahiers* de jeunesse, apparaîtra dès lors, au dessus du temps et du devenir et dans la "vérité" impersonnelle de ce qu'ils déroulent, comme la "sublimation" de ces instincts singuliers, de la "libido" individuelle qu'ils incarnent et réalisent. Belle illustration d'une esthétique que je tiens pour exacte en son principe, et qui fonde les créations les plus magnifiques de l'esprit dans les appétits radicaux de la chair. L'un des services les plus incontestables de la psychanalyse n'est-il pas d'avoir découvert, sous les lignes et les harmonies de l'œuvre d'art, cet élan inspirateur de la "libido" primordiale, dont le caractère et le sentiment se trouvent transfigurés et "sublimés" par le travail même de l'expression artistique? Que l'on

examine de ce point de vue telle œuvre qui figure depuis des siècles parmi les livres sacrés d'une religion spirituelle, comme le *Cantique des Cantiques.* N'est-ce pas que la suavité alanguie de ce très beau poème, toute cette évocation de la nature qui s'assérène et fleurit et chante à l'approche de la Sulamite et à la voix du Bien-Aimé, si elle prête aux interprétations allégoriques d'une âme religieuse et austère, n'en exprime pas moins, par des métaphores sans mystère aucun, l'énergie amoureuse d'un double désir charnel? Certes, qu'il fût Salomon ou qu'il faille le nommer autrement, l'auteur de ce poème sensuel et mystique eut l'âme riche et musicale d'un "prince des hommes"; mais quiconque, parmi les hommes, a connu le trouble et l'enivrement du désir n'a-t-il pas ébauché, à la mesure de son génie, capable ou non de le moduler aux nombres d'un rythme, le cantique de son instinct?

Est-ce à dire qu'une telle exégèse de l'œuvre de Gide en épuise la signification et en borne par là même la portée, la ramenant presque au niveau d'un chapitre de psychiatrie et d'un épisode symptomatique de *Dégénérescence?* Mais pourquoi vider ainsi de sa teneur spirituelle la richesse virtuelle de nos appétits? Le symbolisme

est partout, et d'abord dans la chair elle-même, ou plutôt dans la conscience que nous éprouvons de la puissance de la chair. L'aiguillon qui nous tourmente, malgré nous et à notre gré tout ensemble, et qui agite d'un même coup et nos désirs et nos scrupules, n'est pas quelque chose qui relève du pur instinct. Certes, il ne résume pas en son acte quelque peu brutal tout ce que nous sommes, et l'opposition en est la preuve qui se révèle et s'exerce de notre vouloir à notre appétit. Impossible qu'une nature un peu raffinée ignore cette résistance immédiate au désir charnel le plus intense. Quand bien même une telle répugnance serait inefficace et demeurerait à l'état de vœu ou de rêve, elle n'en apparaîtrait pas moins à titre de contraste et comme projection négative du désir qui l'emporte. Cette force de l'appétit vainqueur est faite, en grande partie, de cette immédiation hostile et de cette tentation impuissante d'un monde de pureté qui nous échappe. Ce que Baudelaire représente comme l'éveil de la spiritualité nostalgique "dans la brute assoupie", n'est-ce pas bien plutôt l'inhérence de cette nostalgie spirituelle aux emportements lucides de la brute éveillée? Ainsi donc la puissance de notre désir est, dans cette mesure, l'effet d'un

vertige qui nous précipite de l'attirance inefficace à la haine délicieuse de cette attirance, et nous gardons encore la saveur spirituelle de cette amour inaccessible dans l'exil charnel où il semble que nous l'ayons oubliée. N'est-ce point là une expérience de cette inquiétude, morbide peut-être mais fatale, qui nous contraindra toujours à scruter nos instincts les plus secrets, à poursuivre au profond de nous-mêmes le mystère de notre sensualité révélatrice, à prendre conscience, volontairement certes mais aussi malgré nous, de ce monde intérieur, toujours inachevé et insatisfait, qui est celui de notre puissance spirituelle incarnée dans nos appétits physiques? C'est ainsi que se déclare et opère dès les premières heures cette exigence inquiète de soi et de toutes choses qui sera le principe, à toutes les heures, de notre réalisation sans terme. Inquiétude qui dérive à coup sûr de ces appétits physiques dont l'âme de l'enfant, comme celle de l'adulte, éprouve et interroge la puissance. Mais inquiétude plus riche que celle, toute physique, de la chair, et qui, orientant celui qu'elle possède vers la découverte de toutes les énergies qu'en soi-même il avait ignorées, lui indique toujours, aû delà de ces forces intimes qu'elle lui révèle, une exigence de soi qu'il ne

peut satisfaire, mais aussi une puissance de soi qui justifie cette exigence et qui l'emporte sans fin vers cette nature parfaite et inaccessible dont les images insuffisantes le délaissent à mesure. N'est-ce pas ici que prendrait toute sa signification le mythe gidien de Narcisse au miroir des eaux? C'est l'inquiétude essentielle de la passion *véritable* qu'il exprime, l'exaltation d'une incomplétude éternelle. Que l'on cherche dans l'œuvre subtile de Gide, alors qu'il semble le mieux épris de l'absorption dans l'instant, l'affirmation la plus nette de cette suffisance de la minute; on s'apercevra aussitôt que cet absolu d'abandon est intégré par lui à une dialectique du désir sans fin, et que chaque minute où s'absorbe et paraît s'enclore la conscience fascinée est un épisode tout provisoire où se manifeste sans illusion l'inquiétude de Dieu:

"Je ne suis chez moi que partout; et toujours le désir m'en chasse".

"Tu ne soupçonnes pas, Myrtil, toutes les formes que prend Dieu; de trop regarder l'une et t'en éprendre, tu t'aveugles... Derrière toutes tes portes fermées, Dieu se tient".

"J'ai nommé Dieu tout ce que j'aime, et j'ai voulu tout aimer".

"Nathanaël, tu regarderas tout en pas-

sant, et tu ne t'arrêteras nulle part''.

Telle est, en sa ''vérité'' spirituelle, cette ''attitude d'André Gide'', que Mme Yang a si bien manifestée.

J. Segond.

Professeur de philosophie à l'Université d'Aix-Marseille, Professeur honoraire de la Faculté des Lettres de Lyon.

I

L'ÉVOLUTION DE LA PERSONNALITÉ DE GIDE

Quelle est précisément la personnalité de Gide? Elle paraît si mobile, si changeante qu'elle inquiète le public par sa diversité d'aspects. En effet, Gide se complaît à spécialiser chacune de ses tendances, il les aime divergentes, il les protège toutes. Il vit pour chacune d'elles jusqu'à ce qu'il crée une œuvre qui la symbolise. Mais Gide ne consent pas à se fixer dans une forme ou dans une autre forme d'existence qu'il a créée. Chaque forme a été pour lui, tant qu'il l'a vécue, une demeure enchantée, mais Gide n'entre pas deux fois dans la même demeure, successivement, Gide construit une forme de vie dont il s'évadera; l'évolution de la personnalité de Gide s'accomplit en une succession de floraisons dont chacune atteint sa singularité parfaite.

A travers l'évolution de la personna-

lité de Gide, il y a trois êtres qui coexistent: moraliste, mystique et artiste. Ils se développent parallèlement parce que chacun garde son domaine. Ils évoluent ensemble parce qu'ils sont en dépendance réciproque: le moraliste reste en contact avec la vie et demeure dans l'inquiétude et les troubles; l'artiste se réjouit de ces émotions et dissèque les rouages des drames moraux; la volonté mystique se réfugie dans la profondeur de l'être, elle domine par son impétuosité, où le moraliste, l'artiste puisent leur énergie. Mais tous les trois, moraliste, mystique, artiste, évoluent dans un même sens. Selon les différentes époques de la vie de Gide, ils prennent la couleur du protestantisme, puis de l'individualisme nietzschéen, puis de l'individualisme chrétien.

D'abord, sous l'influence de l'éducation protestante, Gide façonnait son esprit selon l'Evangile. Comme le christianisme est basé sur le principe de lutte—car la lutte commence avec la contrainte contre la nature de l'homme—il ne tarde pas à introduire la lutte incessante chez les croyants. Plus que tout autre croyant, Gide se faisait victime de cette lutte dont les effets se répercutaient dans toute sa vie psychique: c'étaient la lutte pour séparer le corps et l'âme

afin que l'âme devînt plus pure; la lutte pour garder la foi vivante quand la raison se moquait d'elle; la lutte pour soutenir la solitude sur la "route étroite" qui seule conduisait à Dieu; toutes ces luttes violentes, Gide les vivait de toute sa force. Les *Cahiers d'André Walter* nous en donnent le témoignage. De ces luttes il naissait des conséquences ironiques. Quand Gide croyait fuir la chair, les désirs de l'amour glissaient dans son rêve. "J'ai l'obsession de la caresse" (1), disait-il. Le péché comme un fantôme vivant le poursuivait, et ne lui laissait plus guère de refuge. Quand Gide protégeait sa foi en la séparant de la raison, la raison dégagée observait la foi comme une illusion. "La raison se moquera, mais malgré que la philosophie proteste, le cœur aura toujours besoin de croire" (2) disait Gide pour raffermir sa foi. Si sa foi naissait du besoin du cœur, sa foi ne s'appuyait déjà plus sur la certitude de l'existence de Dieu; si malgré cela, Gide gardait sa foi, sa foi devenait une illusion volontaire. Quand Gide s'engageait toujours plus avant sur la "route étroite", il aboutissait dans le rêve dont il ne savait même plus sortir à force de suivre son principe: "le rêve soumis à la volonté et la vie dans le rêve" (3). Gide s'enfermait dans un monde irréel,

son paradis artificiel. Mais, bientôt, ce paradis artificiel devenait intenable à cause du désordre qui suivait les luttes. Les *Cahiers d'André Walter* sont le fruit tourmenté produit dans ce désordre. Mais la pensée la plus décevante que Gide n'osait pas encore s'avouer, était celle qui condamnait sa vie dans le rêve comme stérile. C'est cette pensée que discrètement symbolisait le *Voyage d'Urien:* les voyageurs perdaient le parfum de la vie, pour tenter Dieu, mais à la fin du voyage ils ne trouvaient au fond des montagnes qu'un petit lac d'eau pure. Alors, ce passé stérile s'arrêtait là. Gide songeait à s'en évader. Mais vers quoi, et comment et pour quel but, ces questions sans réponses l'affligeaient. Mais au fond de son désarroi intérieur, une voix se levait, elle se faisait entendre, et faisait taire les tumultes de son désespoir, c'était l'appel de l'artiste. Soudain, Gide s'éveilla à cet appel, il le crut, il l'adopta comme sa seule raison de vivre.

Cet espoir nouveau s'incarna dans l'œuvre qui reste comme un manifeste de la vocation de l'artiste en Gide: C'est le *Traité du Narcisse.* Nous discernons dans ce Traité qui se distingue par sa pureté parfaite, l'orientation nette de Gide. Déjà Gide concevait "la forme" "paradisiaque

et cristalline'' (4) comme l'idéal des formes. Mais la belle forme ne cristallise qu'à la condition que l'individu se soumette, ''car la faute est toujours la même et qui reperd toujours le paradis: l'individu qui songe à soi tandis que la passion s'ordonne et comparse orgueilleux, ne se subordonne pas'' (5).

Ces paroles symboliques qui contiennent une pensée trop riche, s'éclaircissent par une note: ''l'artiste, le savant ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire; voilà toute la morale; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer; je dirais presque que c'est là toute l'esthétique'' (6), ''l'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela'' (7). Combien ces paroles s'illuminent d'une valeur prophétique, quand nous pensons que Gide, par la suite, poussait loin ce principe du ''sacrifice de soi-même''. Ce principe garde le secret du bonheur de Gide, et donne la clef de son œuvre.

Maintenant, nous entrons dans la deuxième période de l'évolution de la personnalité de Gide. La période la plus féconde se prolongeait avec la pleine affirmation d'un nouvel être que Gide s'était créé.

Mais celui qui désire se recréer selon sa propre loi, se heurte tout de suite contre des problèmes ardus: Quelle est sa vraie nature? Pourquoi n'avait-elle pas trouvé son épanouissement? Comment faut-il l'exploiter? Ces problèmes ne tardent pas à devenir des tourments à force d'être insolubles. Cette période de ténèbres où Gide s'interrogeait sur sa destinée, où Gide tentait de se créer à nouveau, nous reste cachée, car ses œuvres ne nous peignent que son être ressuscité, non la méthode par laquelle il le faisait éclore. Cependant par opposition même, la méthode de Barrès racontée dans le *Culte du Moi,* projette une lumière sur celle de Gide.

D'abord, la présence importune des "étrangers" imposait à Barrès la retraite chez soi, tandis que Gide fuyait son paradis du rêve pour rejoindre la vie réelle. Si leur but commun était celui de Narcisse qui cherche à se mirer, chacun découvrait, par un chemin différent, son image.

Pour connaître sa nature, Barrès l'étudiait par l'analyse de son moi, par la contemplation de son pays natal, et découvrait dans ce passé les limites de son avenir. Mais Gide laissait le problème de sa nature indéfini. Au lieu de l'expliquer, il écartait les obstacles qui étouffaient sa nature, et il

attendait sa résurrection. "Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature? Et cette nature, où m'entraînerait-elle, si, simplement, je la suivais" (8). Gide se préparait à suivre sa nature, si elle s'éveillait et l'appelait; Gide attendait l'éclosion de ses tendances obscures qu'il ne prétendait pas limiter d'avance par la pensée.

Une fois que Barrès avait constaté les défauts de sa nature, il cherchait à les corriger. "Des instants d'émotions rapides comme des points de feu" (9) l'affligeaient par leur discontinuité; à l'encontre de cette exaltation interrompue, il désirait créer "une exaltation continue" (10). Mais si la même tendance à vivre par discontinuité existait aussi chez Gide, au lieu de la fuir, Gide l'accentuait. De la somme des sensations isolées chacune en elle-même, Gide faisait un collier de bijoux de feu dont l'ardeur brûle les mains, et dont les bruits séduisent par leur dissonance: ce sont les *"nourritures terrestres"*. Quand Barrès sentaït la sécheresse, il implorait un maître pour la guérir. "O maître qui guérirait de la sécheresse" (11). Au contraire, même sa dureté, sa rigidité, Gide les acceptait. Mais il brisait si bien sa dureté dans l'héroïsme, elle s'y épanouissait en beauté dissonante; il taillait si

bien sa rigidité en simplicité ingénue, cette simplicité suffisait à voiler son allure rigide. Encore bien d'autres caractères pourraient devenir des défauts chez les autres, mais s'accentuaient jusqu'à devenir des beautés singulières parce que Gide savait mieux les exploiter.

Quand Barrès cherchait à guérir un défaut de son caractère, il recourait à la suggestion. C'est par l'influence de Bérénice qu'il essayait de descendre dans l'inconscient, c'est par l'influence de Tolède qu'il goûtait l'ardeur. "Il fallait que l'âme de cette ville se fondît avec mon âme dans quelques unes de ces méditations confuses dont parfois mon isolement s'embellit (12)". De cette façon il se suggérait par période une certaine intensité de sensibilité, mais il ne subissait pas une réelle métamorphose. Par contre, Gide attendait l'éclosion du nouveau qui mûrissait par la collaboration de sa nature et du milieu. "Les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente" (13). Ces paroles de Gide nous expliquent dans quel sens Gide considérait l'action des influences. Combien la disposition pour accueillir les influences se trouvait dif-

férente chez Barrès et chez Gide! Barrès se laissait impressionner par les influences, Gide se laissait pénétrer par elles. Barrès les contemplait, Gide les vivait. Par un dénuement volontaire Gide se faisait sans résistance, il s'abandonnait avec enthousiasme aux influences qui le pénétraient; par la puissance d'enthousiasme et d'amour, Gide abolissait les cloisons entre lui et les choses, entre lui et les êtres pour qu'il s'épanouît dans leurs formes. D'une forme à une autre forme, la personnalité de Gide subissait l'heureuse métamorphose où l'impression de se perdre à jamais et l'impression de vivre puissamment se fondaient en une seule volupté d'être.

La métamorphose la plus heureuse de toutes, grâce à laquelle la personnalité de Gide atteignit son plein épanouissement, datait de son voyage en Algérie en 1893. "Je rapportais à mon retour en France un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau" (14). Son angoisse d'être changé grandissait à mesure qu'il constatait l'abîme entre le passé qu'il avait abandonné, et l'avenir vers quoi l'entraînait sa force neuve; la contrainte extérieure opposée à son appétit de vivre qui s'éveilla très fort, rendait cet appétit insatiable. Ce double aspect, l'angoisse

d'être dissemblable par rapport aux autres, la ferveur de vivre, se traduisaient, l'un dans *Paludes*, l'autre dans les *Nourritures*, comme deux fleurs écloses d'une même tige.

Philoctète nous révélait que Gide changeait aussi sa conception morale. Des sacrifices et des vertus perdaient leurs caractères sacrés pour devenir des conséquences naturelles de la beaut de l'âme: dans la région impénétrable, où le temps se suspend, où le froid purifie le cœur de l'homme, "toute passion se tait" (15). "Je voudrais mes actions de même toujours plus solides et plus belles; vraies, pures, cristallines, belles, belles" (16). Cette atmosphère froide et pure représente la demeure la plus profonde où Gide contemple avec indifférence toute la tragédie humaine. Rien de trouble n'y peut pénétrer, tout y cristallise en beauté immobile. C'est le paradis de "par delà le bien et le mal". De même, à l'égard des autres, Gide cessait de s'intéresser à leurs mobiles d'actions pour les juger. L'action la plus sincère lui semblait le point de rencontre de tous les mobiles bons ou mauvais, peu importe, qui y convergent par le jeu du hasard. Par leur union se déclenche "l'action gratuite" en tant qu'inévitable.

Désormais, Gide adoptait l'individualisme nietzschéen, l'affirmation de soi "par

delà le bien et le mal''. En effet, la rencontre de Gide avec Nietzsche n'était pas si fortuite. Car la même nécessité les poussait vers la même direction. Au sein de leur croyance protestante il existait une insoluble contradiction: le libre examen et la foi sincère sont deux adversaires irréconciliables; l'existence de l'un implique la mort de l'autre. En effet, chez tous deux, le libre examen faisait éclore l'athéisme. Mais la foi ardente, ce flambeau de lumière et de vie qu'ils avaient connu, et dont ils ne savaient plus se séparer, se convertit en une autre forme: la foi dans la sainteté de l'individu. Cette nouvelle foi engageait Nietzsche et Gide dans une existence incomparablement tragique. Car l'affirmation de leur propre volonté se posait en opposition au commun, au grand nombre. La singularité de leur personnalité se heurtait aux antipathies qui naissaient de l'incompréhension. Mais, malgré les résistances, ils suivaient leur voie avec une volonté inflexible. Cette existence tragique, Nietzsche nous la livrait toute nue, mais Gide la cachait et la laissait deviner à travers des apparences sereines.

Sous la simplicité ingénue de Michel, s'agitait sa pensée audacieuse qui dominait sa destinée; cette pensée vigilante accordant le droit illimité à Michel, nourrissait son

amour voué à son être, sanctifiait en somme Michel en tant qu'être préféré; cette pensée terriblement forte élevait Michel hors des mortels dans un double sens: Michel était son propre Dieu en tant que maître de sa destinée, la créature sacrée en tant que l'être de Dieu. Mais de quoi s'alimentait cette pensée sinon de la haine, de l'orgueil, et du mépris envers les médiocres qui le méconnaissent. En somme une psychologie tragique pareille à celle de Nietzsche s'agitait derrière l'apparence sereine de Michel. Mais nous ne connaissons pas directement cette région de troubles, car par amour de l'esthétique Gide ne livrait dans son œuvre que de l'ordre et de la beauté.

L'existence tragique que Gide menait avec effort, le lassait maintenant. Il était pareil à l' "Enfant prodigue" qui, à force de jouir de la vie libre, se lassait de son âpreté. "Rien n'est plus fatigant que de réaliser sa dissemblance" (17). Cette lassitude annonçait que Gide cherchait une nouvelle orientation de sa vie. Jusqu'ici, Gide s'était préoccupé de cultiver son moi. Son art avait été la science de construire des miroirs où il contemplait ses images. Son œuvre avait reproduit les chants stridents et triomphants de son âme. Mais dès maintenant Gide désirait sortir de son propre jardin. D'abord

de sa fenêtre, Gide examinait la vie sociale qui lui causait une double inquiétude: par compréhension et par sympathie Gide épousait la vie d'autrui, et il se sentait engagé à l'exemple de son modèle dans la lutte et dans la passion; cependant vivre par autrui grâce à l'imagination c'était se passionner à un jeu intellectuel, alors la vie sociale en tant que mouvement lui restait fermée. C'était une étrange situation de se sentir à la fois hors de la vie sociale comme acteur, mais dispersé dans la vie sociale quand Gide la reproduisait dans son imagination. Par crainte de se restreindre à un seul rôle social, Gide renonçait à agir, il préférait se sentir séduit par toutes les possibilités d'action en reproduisant chacune d'elles dans sa pensée. Sans doute perdit-il quelque chose de la passion d'agir, mais il gagnait en richesse à ce jeu intellectuel. Cette attitude s'explique aisément. Pendant trop longtemps Gide avait été hors de la vie sociale, maintenant il ne lui était plus possible de s'y faire. Les rêves l'attiraient toujours plus que l'action, car les possibilités du rêve offrent plus de richesse et plus de séduction. Surtout cette attitude correspondait, chez Gide, à un besoin profond qu'avait créé en lui l'éducation chrétienne: se perdre pour se sauver. De ce précepte moral, Gide faisait une règle

intellectuelle. En s'acceptant lui-même sans existence bien définie, Gide consentait à se perdre dans la compréhension de la vie des autres. Mais comprendre c'est déjà une forme de possession, se perdre dans la possession c'est encore se retrouver. C'est ce qu'explique une formule de l'Evangile: "Qui veut sauver sa vie la perdra, mais celui qui donne sa vie (qui fait l'abandon de sa vie) celui là la rendra vraiment vivante." Son étude sur Dostoïevsky montrait que Gide comme Dostoïevsky subissait profondément l'influence de l'Evangile: l'humilité chrétienne et le renoncement à soi pénétraient fort leur esprit, et y laissaient des empreintes ineffaçables. Loin de considérer cette attitude chrétienne comme une faiblesse, Gide y découvre le secret qui permet le triomphe de l'individualisme. Il lui semble que l'affirmation de soi atteint sa plénitude quand on renonce à son individualité. Le vrai individualisme embrasse les deux pôles de la vie, le personnel et l'universel. D'une part l'expérience individuelle qui constitue une personnalité, fait la valeur personnelle, d'autre part l'ordre logique selon lequel cette expérience s'organise, fait la valeur universelle. La formation d'une personnalité individualiste qui embrasse le personnel et l'universel, correspond à la division entre le Moi et le

Je. Car dès l'origine, le Moi et le Je se confondent dans l'action. Le Je reste une pensée immanente au Moi qui agit. Mais l'opposition se produit entre le Moi et le Je au fur et à mesure que le Je devient une pensée contemplative; puis cette pensée ne cesse de devenir impartiale, elle critique le Moi, enfin découvre des lois qui régissent le Moi ainsi que ses semblables; puis cette pensée impartiale qui domine le Moi égoïste, agrandit le Moi par le fait qu'elle utilise le Moi comme un miroir de l'humanité. De stade en stade la conquête de cette pensée impartiale se fait au prix du sacrifice du Moi; la pensée impartiale lutte contre le Moi qui rebelle et capricieux refuse de se soumettre aux disciplines qu'elle lui impose. Mais, quand la pensée impartiale acquiert sa pleine autorité, le Moi subordonné à cette pensée, loin d'être perdu, se retrouve fortifié et enrichi. C'est ce qu'explique Gide disant: "Le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualité" (18). C'est aussi l'attitude chrétienne: "Celui qui donne sa vie, la rendra vraiment vivante". De cette attitude chrétienne qui pénétrait si fort dans son esprit, Gide faisait une attitude intellectuelle à l'égard de la vie sociale. En poussant loin cette attitude Gide deviendra plus tard l'auteur des *Faux-Mon-*

nayeurs où il consentira à se perdre dans la compréhension de la vie de société, et se laissera disperser dans ses personnages.

Il sera à la fois un et multiple, un en tant que sujet qui pense, multiple en tant que personnages qui agissent. Sa personnalité s'y trouvera agrandie et diversifiée.

(1) A. Gide : *Cahiers d'André Walter*, p. 78.
(2) A. Gide : *Cahiers d'André Walter*, p. 66.
(3) A. Gide : *Cahiers d'André Walter*, p. 182.
(4) A. Gide : *Six traités : Traité du Narcisse*, p. 12.
(5) A. Gide : *Six traités : Traité du Narcisse*, p. 21.
(6) A. Gide : *Six traités : Traité du Narcisse*, p. 21. notes.
(7) A. Gide : *Six traités : Traité du Narcisse*, p. 21. notes.
(8) A. Gide : *Si le grain ne meurt*, t. IV, p. 43.
(9) Barrès : *Un homme libre*, p. 56.
(10) Barrès : *Un homme libre*, p. 46.
(11) Barrès : *Un homme libre*, p. 271.
(12) Barrès : *Un homme libre*, p. 176.
(13) A. Gide : *Prétextes : De l'influence en littérature*, p. 14.
(14) A. Gide : *Si le grain ne meurt*, p. 102.
(15) A. Gide : *Six Traités : Philoctète*, p. 141.
(16) A. Gide : *Six Traités ; Philoctète*, 141 .
(17) A. Gide : *Six Traités : Retour de l'Enfant prodigue*, p. 219.
(18) A. Gide : *Incidences, Billets à Angèle, le classicisme*. p. 38.

II

SA CROYANCE

La jeunesse de Gide se préservait dans l'atmosphère chrétienne où ses jours glissaient sans orage, où l'accord continu chantait dans son âme ravie "Je me maintins alors des mois durant dans une sorte d'état séraphique" disait Gide en se rappelant cette époque (1). Sa croyance était parfaite et unie. Sa foi en Dieu, s'accordait avec sa certitude de l'existence de Dieu, et sa foi se justifiait par les pratiques grâce auxquelles s'établissaient dans sa vie psychique l'ordre et l'harmonie. Mais au seuil de ses vingt ans, une force fougueuse rompit, en jaillissant, l'unité de jadis. Il se produisait une dissociation entre les éléments divers de sa croyance: "La foi, la garder haute malgré que la raison se moque, que la chair regimbe, que l'orgueil se dépite de s'y sentir emmuré...c'est là une foi noble, une foi consciente d'elle même, une foi volontaire" (2). C'était cette foi-là que Gide sauvegardait quand sa raison ne la soutenait plus. Sa foi conservait cette valeur

d'être réelle, parce qu'elle avait cette vigueur suffisante qui s'imposait.

La séparation de la foi et de la raison, si étrange qu'elle semble, existe souvent chez les plus fidèles. La foi et le doute se regardent de loin comme deux ennemis à mort, mais ils ne peuvent jamais se rejoindre dans un même instant. Quand le fidèle possède la foi qui le possède à son tour, il se trouve isolé dans la zone de lumière qui exclut le moindre doute; quand le fidèle retombe dans l'abîme, de nouveau le nénat et le doute rentrent dans son cœur refroidi. Toujours la foi et le doute restent séparés. Cette séparation, Gide la connut de bonne heure. Sa vie de prière restait tendue entre la sécheresse incrédule et l'extase violente qui seule pouvait effacer le doute. Au prix seulement de cette aspiration douloureuse et continue il désarmait sa raison pour qu'enfin au bout de toute peine, l'extase violente vînt comme un orage qui désaltère après une longue sécheresse. Malgré son effort et sa douleur, Gide ne renonçait pas à croire. Sa raison se moquait inutilement de la foi comme d'une illusion; Gide adorait cette foi, source éternelle où son âme se replongeait sans cesse. Il cultivait l'extase qui lui permettait à chaque reprise une renaissance de tout son être.

Après avoir préservé sa foi par delà le

doute, Gide connaîtra bientôt la révolte de sa chair et un besoin de liberté qui s'opposeront à sa foi. En obéissant à la morale chrétienne Gide avait opposé la contrainte au désir charnel. Mais son désir qui, en naissant, s'était brisé contre la résistance volontaire, maintenant, insatisfait, s'agitait dans le subconscient. Il troublait l'attention que Gide portait à tout autre chose qu'à lui-même. Quand Gide le chassait, son désir fuyait et se réfugiait tour à tour dans une idée ou dans une image. Bientôt par contagion, son désir se propageait partout dans sa vie psychique. Il semblait que son désir se multipliait à l'infini, dès lors sa résistance contre chacun d'eux s'affaiblissait. Sa volonté ne dominait plus, mais ses désirs eux aussi étaient mutilés dans cette lutte. Le désordre entrait dans sa vie psychique dont l'unité était démolie. En face de ce désarroi, Gide doutait de la morale chrétienne qui conduisait à de telles conséquences. Mais son doute n'atteignit pas l'existence de Dieu. Dans son débat intérieur, Gide s'alliait avec Dieu contre les hommes: il ne supposait pas que Dieu pût ordonner l'absurde, il ne reniait pas Dieu parce qu'il critiquait la morale des chrétiens. Plus il découvrait d'imperfection dans la morale chrétienne qu'il considérait comme une invention humaine,

plus il se sentait près de la volonté de son Dieu. "Jusqu'à présent j'avais accepté la morale du Christ; ou du moins certain puritanisme que l'on m'avait enseigné comme étant la morale du Christ... Mais j'en vins alors à douter si Dieu même exigeait de telles contraintes; s'il n'était pas impie de regimber sans cesse, et si ce n'était pas contre Lui" (3). En supposant que la volonté de Dieu peut être différente de l'interprétation qu'en donnent les chrétiens, Gide s'émancipaït déjà de leur commune discipline; et par orgueil, Gide prétendait connaître directement la volonté de Dieu. Cette pensée s'affirmait au fur et à mesure qu'un conflit nouveau se révélait dans la vie de Gide. D'une part, Gide adorait son Dieu comme une volonté tyrannique, exigeant de lui tous les sacrifices, car offrir à Dieu, par amour, le meilleur de son être était pour lui une orgueilleuse satisfaction. D'autre part, Gide pressentait que son originalité s'épanouirait s'il échappait à la contrainte chrétienne; son désir de liberté se projetait hors de lui et l'invitait à l'évasion; l'idéal chrétien qui prétend limiter la nature humaine, le faisait souffrir par son étroitesse. Divisé entre deux exigences, son besoin de liberté et son besoin de foi, Gide désirait les satisfaire tous deux. Ce désir très fort grandissait, et s'im-

posait, enfin il domptait l'imagination qui pour justifier ce désir, inventait d'heureux prétextes. "Je me persuadais que chaque être, ou tout au moins que chaque élu, avait à jouer un rôle sur la terre, le sien précisément, et qui ne ressemblait à nul autre; de sorte que tout effort pour se soumettre à une règle commune devenait à mes yeux trahison, oui trahison, et que j'assimilais à ce grand péché contre l'Esprit "qui ne serait point pardonné", par quoi l'être particulier perdait sa signification précise, irremplaçable, sa "saveur" qui ne pouvait lui être rendue" (4). Cette pensée orgueilleuse permettait à Gide de concilier ses intérêts antagonistes. Etant l'élu de Dieu, si Gide cultivait sa nature personnelle, il ne répondait qu'au dessein de Dieu; s'il se faisait libre de toute contrainte, il n'exécuterait que son droit particulier; par là son idéal personnel conquit le caractère sacré. En somme, Gide créa sa religion dont le dieu s'identifiait avec son idéal personnel auquel il doit son amour et ses sacrifices.

Mais sa religion en perdant le caractère moral devenait une religion de l'art. Dès 1893, avant son départ pour l'Algérie, Gide décidait d'abandonner la morale de contrainte, source de ses désordres. Mais que lui apportera sa liberté et que lui révèlera la vie?

il se contentait d'ignorer. Son ignorance était un complice, un muet consentement à sa disposition à accueillir la vie réelle avec complaisance. Cette intention même l'écartait du Christ. En effet plus tard, cette intention se justifiera par sa vie abandonnée au démon. Cette vie d'enfer partielle restera dans la région humaine chez Gide, elle ne troublera jamais une autre région sereine que Gide conservait et conservera toujours. La région impénétrable au tragique gardait une source éternelle et pure où se transfiguraient en beauté toutes émotions humaines. C'est la région de l'artiste. Quand l'homme se trouble, l'artiste veille et prie. La foi que l'artiste garde en Dieu, lui permet d'avoir la grâce qui alimente sa foi en son art. L'homme et l'artiste vivent en contradiction, l'un suit Satan, l,autre se recommande à Dieu. Il ne s'agit pas d'une feinte quand l'artiste s'avoue mystique, car l'art et la religion se touchent de si près que leur mince cloison s'abolit sans peine.

La prière et l'aspiration à la poésie ont pour but de dégager l'âme de la pesante matière qui l'obscurcit. Elles l'élèvent audessus du hasard changeant, vers l'harmonie indépendante du temps, vers l'éternité. Mais l'éternité du mystique et l'éternité du poète ont chacune sa finalité et son mé-

canisme. Le mystique dès son premier élan aspire à l'extase qui lui permet de s'unir à l'infini. Au fur et à mesure qu'il laisse s'abolir ses idées, ses images, le mystique s'abîme dans une heureuse communion avec la présence de Dieu. Mais à travers l'aspiration à la poésie, l'artiste aspire à une autre félicité. Sa poursuite d'un état affectif s'accompagne d'une poursuite des éléments intellectuels qui correspondent à cet état affectif. L'affectivité, le sentiment fondamental d'une œuvre, crée la vision qui se précise peu à peu en fonction de cette affectivité. L'interpénétration de ces deux éléments produit l'œuvre harmonieuse qui communique à la fois la satisfaction intellectuelle et l'impression de l'infini. La différence entre la prière et l'aspiration à la poésie, consiste dans les rapports mêmes entre l'affectivité et l'intellectualité. L'aspiration à la poésie nous fait toucher à l'expérience immédiate où les éléments intellectuels symbolisent le sentiment; tandis que la prière nous retrempe dans l'affectivité pure.

Dans une œuvre d'art, la part de la grâce fait l'âme de l'œuvre. C'est un enchantement spirituel que l'artiste possède et laisse filtrer dans l'œuvre. Cet enchantement déborde la signification des mots; il ouvre aux lecteurs l'infini. Mais l'artiste ne

possède cet enchantement spirituel que s'il se purifie pour l'attendre. Qu'il s'oublie dans la contemplation du beau, qu'il chasse les troubles qui ternissent la lumière de l'intelligence; qu'il bannisse la passion qui alourdit le rêve. Au bout de luttes successives, l'artiste se détache de l'homme, enfin il se possède transfiguré par l'enchantement spirituel, il devient un dieu. De même le mystique lutte contre l'homme: le fidèle brise chacun de ses liens humains; il se réduit au néant, il se vide de toute pensée profane, afin que la grâce puisse remplir son âme. Pour le mystique comme pour l'artiste, la grâce semble étrangère à l'homme et exige l'abandon de l'homme. Elle immobilise les troubles, impose l'harmonie idéale aux désordres de la passion.

L'artiste et le mystique ont une psychologie si analogue qu'ils coexistent souvent dans une même personnalité. Depuis sa jeunesse Gide les portait en lui, "l'art et la religion en Moi dévotieusement s'épousaient et je goûtais ma plus parfaite extase au plus fondu de leur accord" (5). Sur les vingt ans, Gide créa sa religion de l'art. Son *Traité du Narcisse* en témoigne. Quand le feu de sa passion religieuse s'éteignait peu à peu, et que ses espérances réduites en cendres voltigeaient, puis retombaient éparses, Gide

se sentait enfermé dans la nuit. Cependant des bruits sourds venant d'une profondeur insondable pénétraient dans son âme. Ils réveillaient chez Gide ses espérances, comme des étincelles rallument le feu mourant. C'était l'éveil de l'artiste. Ne sachant si l'artiste vivrait, Gide désirait son immortalité. L'artiste futur lui inspirait une telle admiration que Gide sentait sa petitesse; mais la pensée que l'artiste futur dépendait de son effort de maintenant, excitait en lui la crainte et l'orgueil du créateur. Ni la crainte, ni l'orgueil, ces deux sources de courage, n'exaucerait le désir à Gide de créer de l'immortalité, si ce n'était la foi. Seule sa foi se nourrissait de l'adoration du sublime, l'obligeait à prendre le chemin de l'immortalité, s'il ne se résignait au mépris de soi: sa passion religieuse se convertit en passion de l'art.

"Je m'étonne qu'on n'ait jamais cherché à dégager la vérité esthétique de l'Evangile" (6). La vérité esthétique de l'Evangile, Gide la dégageait: sans y mêler aucun sentiment de profanation, Gide essayait de découvrir la secrète signification de l'Evangile; garanti par la pureté et la piété de son âme, Gide communiquait par delà les mots de l'Evangile avec l'âme de Jésus. Avant tout, Gide fut ébloui par la beauté de cette grande âme

surhumaine et débordante d'amour, et il saisit le sens symbolique de l'Evangile. Quand cette beauté de l'âme récompense la foi, et quand cet amour, source vive de la joie, remplit le fidèle dans ses heures de dénûment, les sacrifices du fidèle achètent dès maintenant son paradis. "C'est dans l'éternité que dès à présent il faut vivre. Et c'est dès à présent qu'il faut vivre dans l'éternité" (7).

Cette interprétation de l'Evangile retentissait dans les idées de Gide concernant le poète et son art. Pareil au mystique qui achète l'éternité présente par le dénûment, le poète conçoit son œuvre dans le renoncement de soi; le poète incarne la beauté de son âme dans son œuvre comme Narcisse qui se mire dans la source: se projeter dans le monde exige aussi le renoncement de soi.

Désireux de se mirer, Narcisse attend que l'eau s'immobilise, que le temps se suspende et que tout se taise... c'est le poète qui attend l'apparition de la félicité éternellement présente où cristallisera "une forme première perdue, paradisiaque et cristalline" (8). Maìs le silence ne s'établit pas toujours, car l'individu qui songe à soi "ne se subordonne pas" (9). La faute de l'artiste vient de son incomplète soumission qui trouble chaque fois la félicité présente. L'artiste ne possèdera la félicité éternellement présente

qu'en ses heures de dénûment: s'il préfère son art à son moi, s'il s'oublie dans la compréhension de la vie humaine, s'il renonce à faire de l'art une défense de sa personne, s'il renonce à vivre dans son œuvre, en échappant aux étroitesses de son moi, l'artiste produira l'œuvre qui reflète à la fois le divin et l'humain. L'artiste doit le complet sacrifice de soi à son art. "Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela" (10).

Longtemps soumis à la contrainte chrétienne, le tempérament d'artiste de Gide mûrissait. Ses émotions au lieu de s'évaporer dans l'abandon libre, s'étaient spiritualisées en beauté. Son aspiration à la beauté bondissait avec d'autant plus de vigueur qu'une forte contrainte faisait jaillir son élan vers cet unique but. A ses vingt ans la beauté de son âme en tant qu'harmonie musicale et pureté de l'émotion atteignit le plus haut degré. Mais faute de contact terrestre, cette beauté de son âme ne pouvait se traduire dans un miroir objectif. C'était le tourment de Narcisse. "Il veut connaître enfin son âme; elle doit être, il sent, excessivement adorable, s'il en juge par ses longs frémissements" (11). Pareil à ce Narcisse, Gide partait chercher un miroir dans le monde. Mais comme il désirait que les choses et les êtres reflétassent son image, il consentit

d'abord à la faire mourir en eux pour que son image reflétée fût fidèle. Seulement, quand son moi ne protesta plus, et qu'il le sentit se perdre insensiblement dans les choses et les êtres, soudain son moi se retrouva réincarné dans leur matière. Il semblait que les choses et les êtres déformassent la beauté de son âme; mais, en réalité la beauté de son âme s'épanouissait dans ses multiples formes.

Par cette attitude qui projetait son moi dans les choses et les êtres Gide créa la singularité de son art.

S'agit-il de la nature, il créa une façon originale d'entrer en l'intimité avec elle. La nature ne lui paraît ni comme le symbole d'un sentiment, ni comme une réalité morte. Elle a sa vitalité propre: ses vibrations. En se laissant pénétrer par les vibrations de la nature, Gide laissait vibrer ses sensations à l'unisson avec les frissons de la nature. A mesure que les vibrations des choses et des êtres imposaient à ses sensations des formes déterminées, la fluidité de ses sensations sinfiltrait dans ces formes et y ruisselait comme une source vive. "La nature me pénétrait; aidé par un trouble des nerfs, je ne sentais parfois plus à mon corps de limites; il se continuait plus loin; ou parfois, voluptueusement, devenait poreux comme un sucre; je fondais" (12).

De même Gide créa une façon intime de connaître les hommes. Penché sur l'âme d'une personne, il saisissait si bien l'enchaînement de ses états, qu'il reproduisait sa personnalité spirituelle; par sympathie, il subissait le retentissement de ses émotions d'une façon si intime qu'il les possédait toutes vives. Au fur et à mesure que Gide possédait l'esprit et l'émotion de son personnage, il lui cédait la place. Cette personne étrangère s'incarnait en Gide qui, pour un moment, ne vivait plus que par elle. Cette "dépersonnalisation" de Gide nous donne la clef de ses romans. Dans ses romans, Gide nous impose l'effacement de nous-mêmes aussi complet que Gide se l'est imposé à lui-même pour créer ses personnages; Gide nous pousse â nous perdre, comme lui, en eux; plus encore, Gide nous force à nous disperser comme lui dans les divers personnages qui se contredisent, afin que nous goûtions le tourment d'être écartelés entre les contraires.

En renonçant à soi, Gide accueillait la vie des êtres et des humins, il les possédait tout vivants; en répandant son amour sur eux, il les fécondait de sa propre puissance. "C'est dans la négation de soi que bondit et se refugie l'affirmation de soi la plus haute" (13). "C'est ici le centre mystérieux de la morale chrétienne, le secret divin

du bonheur: l'individu triomphe dans le renoncement de l'individuel'' (14), (15).

(1) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. II, p. 151.
(2) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 193.
(3) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. III, p. 49-50.
(4) A. Gide: *Si le graiu ne meurt*, t. II, p. 34.
(5) A. Gide: *Si le grain meurt*, t. II, p. 150.
(6) A. Gide: *Numquid et tu?* p. 20.
(7) A. Gide: *Numquid et tu?* p. 27.
(8) A. Gide: *Six Traités*, p. 12.
(9) A. Gide: *Six Traités*, p. 21.
(10) A. Gide: *Six Traités*, p. 21. notes.
(11) A. Gide: *Six Traités*, p. 10.
(12) A. Gide: *Nourritures, terrestres*, p. 59.
(13) A. Gide: *Numquid et tu?* p 26.
(14) A. Gide: *Numquid et tu?* p. 39.
(15) Voir la troisième partie du premier chapitre de cette étude.

III

GIDE MORALISTE

Durant sa jeunesse, Gide acceptait une morale toute faite, la morale protestante. Selon cette morale, la pureté fait la mesure absolue du Bien. l'impureté la mesure absolue du Mal, et la pureté n'appartient qu'à l'âme, l'impureté qu'à la chair. Il en résulte que l'homme étant composé d'un corps et d'une âme, renferme une contradiction insoluble dans sa propre nature. Cette conception morale emprisonne l'homme dans un dilemme: ou bien il satisfait à la fois son âme et son corps, il supportera la dépréciation de lui-même; ou bien il garde sa dignité absolue, il châtiera sa chair, mais devant la révolte de celle-ci il s'accusera d'impuissance. Dans les deux cas, l'homme subit une souffrance cruelle. La dépréciation de soi fait souffrir l'orgueil; l'accusation d'impuissance détruit la croyance en soi. En somme, l'homme se juge indigne à l'égard d'un idéal absolu qui impose la

pureté absolue, par suite il souffre de l'humiliation. Sous le poids de cette morale austère, Gide avait vécu une vingtaine d'années.

De bonne heure, Gide se façonna selon la morale protestante. Pour atteindre la pureté idéale, il détruisait son innocence première, car la pureté s'oppose à l'innocence: la pureté existe lorsque l'impureté se pose comme possible, tandis que l'innocence signifie l'indistinction du Bien et du Mal. La pureté, c'est un état conçu; on s'efforce de la créer; l'innocence apparaît quand on s'accepte tel que l'on est par nature. Par ses efforts on crée de la pureté, mais dans l'abandon on possède l'innocence. Dans sa tentative de créer la pureté, Gide se heurtait à une grave difficulté. Comme le pur n'existe que par opposition à l'impur, ces deux concepts indiquent deux points opposés d'un même cercle. Partant d'un point, Gide rencontrait l'autre. Sous la pression du même effort, Gide séparait le pur et l'impur; il créait à la fois le ciel et l'enfer. Il maintenait en lui deux vies opposées. Son amour pur pour sa cousine constituait la région d'azur, tandis que les troubles de sa chair insatisfaite formaient la région d'enfer. Ces deux vies opposées avaient nourri une œuvre à double face: ce sont les *Cahiers* qui se composent

des blancs et des noirs. Par l'ascétisme, Gide cultivait à la fois l'amour pur et l'obsession du péché qui, tous deux, avaient une commune origine: la chasteté imposée. Sa chair troublée, mais insatisfaite, soulevait en lui une inquiétude. Cette inquiétude contenait à la fois l'attirance et la crainte que Gide ressentait à l'égard du péché. Sa crainte traduisait sa prise de conscience de son attirance déjà impérieuse qu'il combattait avec effort; mais sa crainte, par l'opposition même, redoublait son attirance. Ces deux sentiments opposés avaient pour symboles deux idées antagonistes: la représentation de la volupté et l'idée du sacrilège. La représentation de la volupté, qui précisait l'objet de son attirance, et l'idée du sacrilège qui excitait sa crainte, formaient ensemble son obsession du péché qui accompagnait son inquiétude de la chair. "Que vais-je devenir, mon Seigneur, si le printemps m'agite...; certes, la pureté est belle et sa splendeur me tente...; mais si je brûle tout entier et si le rêve me consume?..." (1). "J'ai le besoin de caresser; mes caresses inépanchées ne se sont reposées encore sur personne; elles restent éparses sur tous. Ma caresse est un enlacement; j'ai le geste instinctif d'embrasser...; j'ai l'obsession de la caresse" (2). Pour fuir son obsession du péché, Gide aspirait à l'amour pur où enfin

il se sentît sauvé du danger; par des efforts constants, il préservait son amour dans l'extase mystique et intellectuelle. Mais son obsession avait une telle fixité, que seules les extases les plus violentes, que Gide obtenait au prix d'efforts héroïques, abolissaient pour un moment son obsession. Sitôt que sa ferveur retombait, son obsession reprenait l'empire. Sans repos, Gide suivait le chemin de l'ascétisme; et, pour sa récompense, il connaissait l'éclat de l'amour chaste. "Eblouissement pur, puisse ton souvenir, à l'heure de la mort, vaincre l'ombre! Mon âme, que de fois par l'ardeur du milieu du jour, s'est rafraîchie dans ta rosée" (3), disait Gide en rappelant son amour.

Mais, à l'époque de la puberté, les troubles de sa chair redoublaient, et Gide ne pouvait plus rien à leur encontre. "Eternel! Eternel! que de fois j'ai crié à toi comme un enfant crie vers son père, et tu ne m'as pas répondu" (4). Quand son désordre psychique s'accentuait, Gide commençait à mettre en doute la valeur de la chasteté. "Stérile aussi ma chair, stérile volontairement, péniblement dans la poursuite d'une chasteté vaine" (5). Si sa chasteté, obtenue au prix de tant d'efforts, occasionnait tant de désordres, pour quelles raisons la chasteté se poserait-elle comme un Bien absolu? Ni

la conséquence funeste qu'ell entraîne ne justifie sa valeur absolue dans l'ordre du Bien; ni la raison humaine ne devrait accorder à la chasteté stérile la valeur absolue du Bien. La pureté, que l'on considère comme le critérium de la chasteté, ne résisterait pas non plus à une sévère critique. Si l'on sauvait la chasteté du corps, par contre les rêves pervers, l'obsession du péché que favorisait la chasteté, impriment à l'esprit une regrettable souillure. Même l'amour pur, ce beau fruit de la chasteté, jette ses racines dans la chair ténébreuse. Les désirs refoulés se traduisent encore dans l'amour pur sous forme déguisée. Si pur soit l'amour que Gide gardait pour Alissa, la volupté s'y glissait. "Le grand frisson à la fois moral et physique qui nous secoue au spectacle des choses sublimes et que chacun de nous croyait seul avoir, de sorte qu'il n'en parlait à l'autre,—quelle joie quand nous le découvrons l'un chez l'autre pareil: ce fut une grande émotion. Quelle source de joie après, en lisant, de l'éprouver ensemble; il nous semblait nous unir l'un dans l'autre; nous nous y confondions éperdûment" (6). "Nous sommes seuls tous deux dans ta chambre, éperdus de tendresse et de fièvre. Dans la caresse de l'air, l'odeur des foins, des tilleuls, des roses, dans le mystère de l'heure, dans

le calme de la nuit, quelque chose d'ineffable fait que les larmes coulent et l'âme veut s'échapper du corps et s'évanouir dans un baiser'' (7). Dans cette communion, s'agit-il du corps ou s'agit-il de l'âme? Ou plutôt l'émotion de l'esprit se mêle à celle du corps, et la volupté du corps se traduit dans la pensée. Cette communion, nous la nommons l'amour pur, si nous voulons dire par là que le désir conscient de la chair en est exclu. Mais si l'on prétend que cet amour pur existe indépendamment du corps, ce serait là une absurdité. ''Ce qui est pur et ce qui souille, nous ne le pouvons savoir; la connexion des deux essences est si subtile, leurs causes si mutuellement mélangées: tant l'ébranlement de l'une retentit dans l'autre'' (8). Dès l'instant que Gide n'admettait plus la séparation du pur et de l'impur, la séparation de l'âme et du corps n'existait plus pour lui. Sa morale protestante, qui se fondait sur cette séparation, perdit aussi sa valeur.

Dès 1891, Gide reniait l'autorité de la morale protestante et il suivait sa propre volonté. Sur le chemin d'émancipation il rencontra Nietzsche. De Nietzsche à Gide il ne s'agit pas d'influence, car Gide connut l'œuvre de Nietzsche bien plus tard, alors qu'il avait écrit les deux tiers de son

Immoraliste; ce devait être en 1902. Mais il s'agit d'un point de rencontre au cours de leur évolution. Tous deux avaient été d'abord des protestants fervents, puis ils se convertirent à l'immoralisme. Néanmoins, chacun a son originalité propre dans la méthode de sa conversion et dans son attitude à l'égard de la morale.

Pour reconquérir sa propre volonté, Nietzsche traversa trois crises. D'abord son esprit réclamait "le fardeau pesant" dont le poids éprouvait la vigueur de son esprit. Nietzsche obéissait à la morale toute faite et s'imposait des vertus héroïques. Dans cette acceptation patiente, il cultivait la puissance de son esprit par la résistance. "L'esprit robuste charge sur lui tous ces fardeaux pesants: tel le chameau qui, sitôt chargé, se hâte vers le désert, ainsi lui se hâte vers son désert. Mais au fond du désert le plus solitaire, s'accomplit la seconde métamorphose: ici l'esprit devient lion, il veut conquérir la liberté et être maître de son propre désert" (9). Dans la seconde crise, Nietzsche proclamait sa propre volonté contre toute autorité morale; à toute morale déjà faite, il opposait une radicale négation. Mais la négation seule ne lui permettait pas encore le pouvoir de créer; il fallait que son esprit passât à l'état d'innocence, où sa propre

volonté s'affirmerait pleine et libre. Parmi ces trois états, Nietzsche considérait l'état de l'innocence comme une perfection; mais on se demande si Nietzsche possédait cette perfection, ou plutôt s'il s'emprisonnait dans l'état de "lion" où il agitait sans cesse la négation de toute morale. Pas une page de son œuvre qui ne contienne une fervente négation et une blessante ironie. Nulle sérénité, nul abandon ne permettent de croire que Nietzsche ait réalisé l'état d'innocence. Même son *Rire de Minuit* ressemble à une brisure stridente qui jaillit d'un choc trop rude.

L'émancipation de Gide s'accomplissait d'une façon plus heureuse. Son passé mort, pesant, il l'abandonnait à l'oubli; par là il se rendait disponible pour accueillir une vie nouvelle. En effet, la seule libération efficace, c'est l'oubli conscient qui chasse le passé dans l'ombre de l'inconscient. Ni la critique, ni la négation du passé n'interdisaient la présence du passé dans la conscience; bien plutôt, la critique et la négation n'existeraient pas si l'on ne réclamait pas d'abord la présence du passé dans la conscience. Quant à sa propre volonté, Gide la conquérait par l'expérience directe. Point d'idée préconçue, point de choix prédéterminé, limitant le champ de son expérience; de toute sa ferveur,

Gide s'abandonnait à l'influence qu'il rencontrait au hasard, dans le contact intime avec la terre et les hommes. Gide satisfaisait son goût de vivre en toute puissance. Par des sensations neuves, Gide calmait son inquiétude, et il rafraîchissait ses sens aux délices de la terre d'Afrique. Dans ce pays, au contact des sensations violentes, intenses, qui provoquaient chez lui une exaltation heureuse, sa jeunesse comprimée renaissait toute fraîche. Sa volonté de jouir s'affirmait d'abord avec âpreté dans les *Nourritures terrestres,* puis avec une simplicité ingénue dans l'*Immoraliste.* Cette simplicité ingénue recouvrait sa liberté suprême, car sa volonté, satisfaite et triomphante, s'imposait avec aisance.

Si Nietzsche s'emprisonnait dans le désordre, Gide, au contraire, aboutissait à la simplicité; la cause principale de cette opposition procède de la différence de leur attitude à l'égard de la morale. Nietzsche critiquait la morale en tant que moraliste; mais Gide analysait l'expérience morale en tant qu'artiste.

Nietzsche se débattait dans sa propre contradiction. Avec une critique féroce, il dégageait l'arbitraire qui existe dans toute morale; par là, il détruisait l'autorité sacrée que l'on avait accordée à la morale. Logi-

quement, si l'énergie personnelle se pose en réalité au fond de toute morale comme la mesure de valeur, Nietzsche devait reconnaître sa propre puissance comme un principe aussi arbitraire. Mais dans l'intention d'imposer sa propre volonté, d'une part, il rejetait toute morale parmi les illusions; mais, d'autre part, il s'acharnait à faire croire que sa morale de surhomme a une réalité. Par cette attitude, Nietzsche détruisait plutôt la croyance en toute morale qu'il ne construisait une croyance en un idéal conçu. Nietzsche ne créait pas une attitude de vivre, mais il convertissait des disciples qui le suivraient dans le martyre de l'anti-moraliste. En somme, désirant s'imposer comme créateur de valeurs, il n'aboutissait qu'à une critique de toute valeur. Quant à Gide, dès qu'il renie l'autorité de la morale protestante, il se transforme en artiste. Jamais il ne se pose comme défenseur de la morale du surhomme. Plus l'individu dépasse l'humanité par son génie, plus il s'échappe de la morale toute faite: la loi qui régit sa personnalité détermine son attitude personnelle; il obéit à cette loi par nécessité vitale. Toute morale imposée du dehors contrarie sa loi interne. En s'abandonnant à sa propre loi, il s'affirme contre toutes morales étrangères. Mais celui qui impose sa loi provoque d'abord des op-

positions et des attaques. La victoire sera réservée à celui qui convertit de solides partisans. La tâche d'un individualiste pèse trop lourd; beaucoup s'engagent dans la recherche de leur loi, peu en sortent vainqueurs. "Les grands individus n'ont nul besoin des théories qui les protègent: ils sont vainqueurs" (10). "Et rien n'a pu contre eux, pas même "mon épouvante". Voilà pourquoi je les admire, je les aime, je les trouve grands" (11).

Selon Gide, chacun fait son expérience morale pour son compte. Chacun traverse sa crise d'évaluation, où il détruit l'ancienne hiérarchie de valeurs, où il adopte une nouvelle attitude de vivre qui fait la nouvelle mesure des valeurs. Au cours de cette crise d'évaluation, on produit d'abord le désordre, où chaque sentiment, chaque idée et chaque acte subissent un examen en ce qui concerne leur valeur. De cette façon, on détruit l'ancienne pyramide des valeurs dont toutes les pierres s'entassent pêle-mêle. Puis on choisit parmi elles, pierre par pierre, la plus ou moins importante, afin de construire une nouvelle pyramide des valeurs. Durant cette période de désordre, le doute et l'inquiétude accompagnent la détermination d'une valeur à propos de tout; et l'ardeur et la tristesse signifient la fluctuation de

l'effort. La crise d'évaluation produit sur Gide une singulière fascination. Mais il prête son attention à cette crise, non en moraliste, mais en artiste. De cette crise, il dégage d'une part le sentiment pathétique, d'autre part il reproduit la transposition des valeurs. Jamais il ne se prononce pour ou contre telle conduite ou telle autre, pas plus qu'il ne fait l'apologie d'aucune. D'une expérience morale, il ne révèle que la signification. Mais cette signification, Gide la laisse sous forme d'hypothèse; cette hypothèse, il ne la formule pas en théorie, non plus qu'il ne la démontre par l'analyse directe. Bien plutôt, il rejette toutes les autres hypothèses possibles, pour que la seule et la dernière subsiste. Quant à la valeur absolue de cette hypothèse, il ne la garantit pas; il se plaît à laisser subsister une part d'inquiétude.

C'est pourquoi dans son œuvre Gide insinue une veine critique. D'abord, il provoque dans l'esprit du lecteur la croyance, puis il la détruit par la critique. Ainsi, successivement, il détruit ce qu'il a construit; il laisse subsister la dernière croyance, celle qui résiste à l'épreuve. Ce procédé d'art a une grande importance dans son œuvre. Grâce à ce procédé, nous assistons à la décomposition d'un drame. Comme si nous défaisions un nœud compliqué point par point, pour

atteindre enfin le secret qui se cache dans l'intérieur. Autrement dit, Gide nous oblige à examiner la décomposition d'une passion. Car la passion ressemble à une montagne à double versant. D'un côté, la pente montante marque la période de progression où la passion se forme; de l'autre côté, la pente descendante marque la période de régression où la passion se décompose. Gide s'intéresse à cette décomposition. La *Porte étroite* nous en offre l'évident exemple. La nature de l'amour d'Alissa se pose au début du livre comme mystérieuse. Pour révéler cette nature, Gide décompose cet amour: au moyen de successives critiques, Gide rejette les hypothèses qu'il a suggérées lui-même, en sorte qu'à la fin, le caractère mystique de cet amour se révèle au grand jour, toutes les autres explications une fois écartées.

En matière de morale, Gide préfère garder l'impartialité douloureuse. En présence des opinions les plus opposées, il ne se résout pas à choisir. Car chaque opinion garde un degré de vérité, au moins à un point de vue; mais toute opinion est susceptible d'erreur. Comment peut-on choisir une opinion? Cela obligerait à rejeter les autres qui gardent aussi leur degré de vérité. "Choisir m'apparaissait non tant élire, que repousser ce que je n'élisais pas".

(12). C'est pourquoi Gide conserve toutes les opinions. Le fait de vivre en écartelé parmi les opinions les plus opposées lui donne "l'intensification pathétique du sentiment de l'existence et de vie". A dessein, Gide poursuit le pathétique dans l'impartialité douloureuse. Par crainte que l'action ne le fixe à une opinion exclusive, il se refuse à s'engager dans l'action. Mais, fasciné par les jeux de l'action, il s'imagine agir à la place de chacune des parties adverses; par là il provoque dans sa pensée des intérêts opposés. Tantôt, pour défendre une partie, il attaque le jeu de la partie opposée, tantôt il défend celle-ci contre celle qu'il avait défendue. De cette façon, Gide provoque en lui le choc constant entre les intérêts opposés, et il se plaît à en goûter la dissonance.

(1) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 133.
(2) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 78.
(3) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. II, p. 145.
(4) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 206.
(5) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 175
(6) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 24.
(7) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 33.
(8) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 39.
(9) Nietzsche: *Ainsi parlait Zarathoustra*, t. I, p. 34.
(10) A. Gide: *Nouveaux Pretextes*, p. 162.
(11) A. Gide: *Nouveaux Pretextes*, p 164.
(12) A. Gide: *Nourritures terrestres*, p. 67.

IV

L'ATTITUDE DE GIDE À L'ÉGARD DU MONDE SENSIBLE

A l'égard du monde sensible, Gide cultive une attitude singulière. Le jeu des couleurs, la forme, le mouvement, toutes ces qualités sensibles Gide les saisit à leur état pur. Par crainte que la mémoire n'obscurcisse la fraîcheur de ces qualités, Gide isole sa perception présente de tout souvenir. "C'est du parfait oubli d'hier que je crée la nouvelleté de chaque heure" (1). "De cette façon, Gide conserve la pureté de sa perception présente afin que toute perception soit une vision neuve du monde.

Si, par exclusion du souvenir, Gide obtient la vision neuve, néanmoins il perd la richesse de la mémoire. Mieux que personne Proust connaissait cette richesse. Autant Gide isole la perception dans son état présent, autant Proust noyait la perception dans ses souvenirs. Une comparaison entre

ces deux attitudes fera mesurer la fécondité et la limite de chacune. La perception pareille à un choc éveille en Proust une infinité de souvenirs, comme un caillou tombant dans l'eau provoque des ondes sans cesse s'élargissant. Au début de son livre: *Du côté de chez Swan,* Proust explique sa félicité provoquée un jour par le goût d'une madeleine. D'abord cette félicité lui paraissait dépasser infiniment la sensation du goût. Car un écho lointain qui répondit à cette sensation, du fond du passé, apportait peu à peu par association une vie heureuse. Ce passé se déployait, des images éclosaient, une histoire s'étalait en une vision complexe. Sans cesse la perception tombe chez Proust dans la profondeur du passé où elle ressucite un fragment de vie. Quant à Gide, il accueille la perception avec une autre attitude. Une perception présente, Gide la conserve fidèle comme un miroir pur reflète une image. Gide isole la vision de la mémoire, il emprisonne celle-ci dans la forme présente et originelle qu'a donnée la perception. C'est pourquoi dans les *Nourritures terrestres,* toute vision conserve sa fraîcheur de l'actuel, et elle vient éclore toute neuve entre deux néants, l'oubli du passé et l'ignorance de l'avenir. "Ne désire jamais, Nathanaël, regoûter les eaux du passé. Natha-

naël, ne cherche pas, dans l'avenir, à retrouver jamais le passé. Saisis de chaque instant la nouveauté irressemblable'' (2). La différence entre l'attitude de Gide et celle de Proust manifeste ses effets dans leurs œuvres. L'œuvre de Gide nous emprisonne dans le présent où le monde objetif s'impose à nous avec intensité et éclat, où notre émotion naît sous l'action du réel, ruisselante de vie. Mais faute de mémoire, le cadre actuel limite notre émotion dans sa simplicité présente.

Devant l'œuvre de Proust, nous éprouvons d'autres impressions. Cette œuvre nous engloutit dans la mer du passé. Les souvenirs s'enchaînent et tissent une atmosphère spirituelle qui nous enveloppe et nous sépare du monde réel. Mais les images s'étalent et forment une vision complexe dont les nuances ont tant de charme.

Quoique Gide saisisse le monde sensible en lui-même, néanmoins son attitude diffère de celle des Parnassiens. Concevant la nature comme une beauté morte, les parnassiens imitaient son impassibilité et copiaient l'immuable. Mais la nature n'existe pour Gide qu'au fur et à mesure qu'il la découvre. Dans cette découverte, Gide prend conscience d'un double processus mental qui s'accomplit toujours selon une même progres-

sion: le monde naissant en vision provoque chez lui une émotion progressive. Désirant que la vision et l'émotion conservent leur correspondance initiale, Gide enferme ces deux processus dans une même progression. "J'étais assis dans ce jardin; je ne voyais pas le soleil; mais l'air brillait de lumière diffuse comme si l'azur du ciel devenait liquide et pleuvait. Oui vraiment, il y avait des ondes, des remous de lumière; sur la mousse des étincelles comme des gouttes; oui vraiment, dans cette grande allée on eût dit qu'il coulait de la lumière, et des écumes dorées restaient au bout des branches parmi ce ruissellement de rayons" (3). Dans ce passage, l'émotion progresse à mesure que la vision s'étale. L'exaltation semble briser la résistance de la matière, mais la matière contraint l'exaltation dans sa forme précise.

Par la méthode d'analyse, Gide traduit son émotion, il la décompose en une série de sensations. Chacune d'elles, Gide la maintient dans des limites étroites qui renforcent par la contrainte son intensité; et à toutes les sensations, Gide imprime la même tonalité pour qu'elles composent par leur convergence une même exaltation forte. Baudelaire aussi cherchait des effets magiques au moyen des sensations. Toutefois leurs méthodes diffèrent: Baudelaire amplifie l'effet

par la fusion des sensations. Gide intensifie l'effet par l'addition des sensations. Dans l'œuvre de Baudelaire les sensations s'interpénètrent en perdant chacune son indépendance; dans l'œuvre de Gide, chaque sensation se limite dans sa singularité, et se précise dans son cadre concret. Cette différence sera mise en évidence si nous comparons au hasard deux textes, l'un de Gide, l'autre de Baudelaire: "J'ai vu la plaine pendant l'été attendre, attendre un peu de pluie. La poussière des routes était devenue trop légère et chaque souffle la soulevait. Ce n'était même plus un désir; c'était une appréhension. La terre se gerçait de sécheresse comme pour plus d'accueil de l'eau. Les parfums des fleurs de la lande devenaient presque intolérables. Sous le soleil tout se pâmait" (4).

"Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,
Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain". (5)

Autant le texte de Gide a de précision, autant celui de Baudelaire donne une impression de densité; l'effet du premier atteint l'aigu, tandis que l'effet du second se définit en puissante ampleur. Dans ce texte

de Gide chaque phrase précise une sensation concrète. Dans le texte de Baudelaire les sensations se sont fondues ensemble. Au lieu de situer chaque sensation dans une image, nous éprouvons devant ce texte de Baudelaire un ensemble de sensations abstraites. La sensation chez Gide doit son intensité à sa précision: aucune ombre, aucun flottement n'obscurcit une sensation. Elle s'incarne dans un petit nombre de détails qui la conservent fièvreuse. L'étroitesse de ces détails comprimant la sensation qui semble s'évader d'elle, fait sentir davantage sa vigueur sauvage. Puis la rencontre des sensations renforce encore leur intensité. Une sensation si distincte qu'elle soit par rapport aux autres, prolonge ses tintements dans les autres. La même poésie fluide anime toutes les sensations comme si elles se rappelaient l'une et l'autre et répétaient un même écho.

La singularité de l'attitude que Gide cultive à l'égard de la nature, sera mis en évidence, si notre analyse peut en découvrir le mécanisme.

Le principe de cette attitude consiste à exclure de la perception présente la mémoire, de façon que la perception conserve sa pureté originelle. Dans l'application de ce principe Gide invente une technique qui lui permet de créer cette attitude artificielle.

D'abord Gide coupe la communication entre la perception et la mémoire. Par un effort constant il refoule la mémoire et projette la perception dans le monde objectif. Mais une perception dure puis s'efface. Pour que la perception précédente n'agisse pas sur la suivante, Gide introduit entre deux perceptions un oubli. L'oubli est le vide entre deux présences dans la pensée. L'oubli par rapport à la perception, joue le rôle de l'ombre par rapport à la lumière. La nuit de l'ombre fait briller l'éclat de la lumière. Une perception éclora entre deux oublis, comme une échappée de soleil entre deux nuages. "Nathanaël, je te parlerai des "instants"; as-tu compris de quelle force est leur "présence"? Une pas assez constante pensée de la mort n'a donné pas assez de prix au plus petit instant de ta vie. Et ne comprends-tu pas que chaque instant ne prendrait pas cet éclat admirable, sinon détaché pour ainsi dire sur le fond très obscur de la mort"? (6).

L'oubli de Gide se distingue d'un oubli passif; celui-ci signifie l'inertie, celui-là l'activité anonyme. Car dans cet oubli, Gide introduit une force déterminée. Cette force agit contre la mémoire, mais accueillera la perception ; cette force signifie l'attente. Mais à raison, Gide nomme cette attente un

oubli, en effet aucune idée conçue n'est impliquée dans cette attente, par conséquent, aucun élément ne prédétermine le contenu de la perception future, cette attente est la soif d'une nouveauté inconnue: "Je vivais dans la perpétuelle attente, délicieuse, de n'importe quel avenir" (7). "Nathanaël, que chaque attente, en toi, ne soit même pas un désir, mais simplement une disposition à l'accueil. Attends tout ce qui vient à toi; mais ne désire que ce qui vient à toi" (8). Ainsi Gide suspend son attente dans l'oubli; ni la crainte, ni le désir ne troublent son esprit, l'attente confiante se maintient dans le flottement de l'incertain comme l'oiseau plane dans l'immense vide.

Dans cette attente, Gide concentre toute sa ferveur. Ses désirs naissants, Gide les condense en une ivresse qui par elle-même donne déjà une plénitude. Aux heures de l'insatisfaction, Gide boit cette ivresse, même sans se désaltérer, Gide se grise de l'âpre jouissance dans la fiévreuse attente. Oh! l'ivresse, Gide l'aime en elle-même, plutôt qu'il ne la possède, il se laisse posséder par elle. De toute sa force, Gide s'abandonne à elle pour qu'avec elle il s'identifie: "Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur". Et si notre âme a valu quelque chose, c'est qu'elle a brûlé plus ardemment que quelques

autres (9). “Toute ferveur m’était une usure d’amour, une usure délicieuse” (10).

Quand Gide accueille une perception, c’est aussi de toute sa force, il projette son ivresse à la rencontre de la perception. Son ivresse féconde sa perception de la fluidité; sa perception impose à son ivresse une forme précise. Du mariage de ces deux élèments naît une vision ruisselante d’émotion. Pour un instant, Gide garde isolée cette vision qui s’impose avec éclat, et Gide exalte cette seule émotion d’où émane une félicité infinie. C’est l’instant de plénitude où Gide n’existe plus que par la vision et l’ivresse qui toutes deux le possèdent corps et pensée. S’abandonner pour réaliser sa plénitude, c’est là son attitude foncière qui contient le secret de son bonheur. “C’est dans la négation de soi que bondit et se réfugie l’affirmation de soi la plus haute” (11).

Cet instant de plénitude n’a qu’une durée éphémère: car la perception privée de la mémoire n’ a qu’une richesse qui existe dans l’étendue, et les sens n’en saisissent que peu à la fois. Dès que la perception se précise et se localise dans le monde objectif, la perception s’achève; de même dès que l’émotion s’incarne dans la perception, l’émotion semble figée. A l’heure où Gide sent que son émotion se durcit dans

la perception qui s'est accomplie, il cherche à s'évader de cette perception. Il abandonne le déjà connu pour attendre du nouveau, il fuit le passé qui l'emprisonne dans la mort, il se fait neuf. "Oh! Michel, toute joie nous attend toujours, mais veut toujours trouver la couche vide, être la seule et qu'on arrive à elle comme un veuf" (12). A dessein, Gide chasse la perception pour établir l'oubli, puis il remplit l'oubli par une nouvelle perception. L'oubli et la perception ont chacun peu de durée, ils se détruisent l'un par l'autre d'instant en instant. Des instants d'oubli et des instants de perception s'intercalent en une succession de temps.

Quand nous parlons de la succession des instants, sans doute nous supposons la discontinuité dans le temps, mais il s'agit alors, non du temps psychique, mais du temps logique. Car au point de vue psychique l'oubli et la perception sont deux modes d'une même activité; l'instant d'oubli et l'instant de perception forment une même continuité. Le temps psychique coule sans coupure, pareil au cours d'eau sans arrêt. Que le fleuve du temps reflète l'image du monde ou qu'il passe vierge, le fleuve n'interrompt pas son cours continuel. Mais par habitude nous prenons notre préoccupation

comme mesure d'une durée. Quand, entre deux perceptions, Gide introduit l'oubli, notre logique considère qu'il y a là une coupure entre deux activités. Par artifice, Gide fait succéder à chaque perception un oubli, il donne par là l'illusion complète d'une discontinuité dans une série de perceptions. Notre logique veut que la série de perceptions fasse une somme d'instants actifs, et la série d'oublis une somme d'instants de repos. Cette illusion de la discontinuité dans le temps résulte uniquement de ce parti pris logique.

Sous l'illusion de la discontinuité, existe plutôt l'étroitesse du temps. Chaque perception n'embrasse que peu d'étendue sur quoi Gide porte son attention. Plus Gide limite l'étendue qui sollicite son attention, mieux il concentre la lumière de sa conscience. Cette même lumière, au lieu de s'irradier sur une grande étendue, se projette sur un point. Peu d'étendue se trouve éclairée, mais éclairée d'une lumière intense. L'étroitesse de l'étendue entraîne l'étroitesse du temps. "Je comprenais épouvantablement l'étroitesse des heures et que le temps n'a qu'une dimension; c'est une ligne que j'eusse souhaitée spacieuse et mes désirs en y courant empiétaient nécessairement l'un sur l'autre" (13). En effet, quand Gide

concentre la lumière de sa conscience sur un point, il n'accepte que peu d'éléments dans le champ de sa conscience. La pauvreté d'éléments conscients dans un instant nous paraît une étroitesse du temps. Par contre la richesse d'éléments conscients dans un instant nous paraît une largeur du temps: c'est le temps de Proust. Le temps large et le temps étroit s'expliquent par le plus ou moins grand nombre d'éléments qui traversent le champ de la conscience dans un temps donné. Nous avons l'impression que le temps de Gide se figure sur une ligne où la lumière ressemble à un point. Parmi de nombreuses images, une seule occupe la place privilégiée, sous la lumière. Les autres images palpitent dans l'ombre et chacune d'elles se tient prête à franchir le seuil de la conscience de Gide. Sans repousser aucune d'elles, Gide maintient la lumière toujours concentrée de façon qu'elle n'éclaire qu'une seule image; parmi les images qui convergent vers la lumière, Gide accepte la plus forte qui réussit à chasser celle qui occupait la place privilégiée. Or toutes les images tendent à conquérir cette place privilégiée, la concurrence se fait forte entre elles. Par leur convergence, elles produisent une pression intense autour de la conscience de Gide; et cette convoitise des

images rivales autour de la place privilégiée fait ressortir l'étroitesse de sa conscience qui n'accepte que l'une d'elles pour un instant. Mais sous la pression de la conscience entre des images, l'image privilégiée ne demeure que peu d'instants dans sa conscience; bientôt une autre image la chasse. Ainsi les images rivales, une à une, occupent pour un instant la place privilégiée; Gide assiste à leur rapide succession. Au contraire, le temps de Proust se figure sur un cercle où des ondes de lumière s'élargissent du centre vers la périphérie: Proust exploite la richesse de souvenirs par zones, à mesure que la lumière de sa conscience s'irradie en cercles de plus en plus grands, des zones d'images se découvrent peu à peu sous la lumière progressive. Autant Proust répand la lumière de sa conscience sur une grande étendue, autant Gide concentre la sienne sur un point étroit; autant Proust élargit le temps de sa conscience, autant Gide garde le sien limité. Proust conserve l'affinité entre ses images qui s'évoquent l'une l'autre, par association; Gide sépare les siennes dont l'une chasse l'autre du champ de sa conscience. La libre association des images donne l'impression du progressif, la succession des images donne l'impression du discontinu.

A chaque instant Gide ne possède qu'une

image qui occupe tout le champ de sa conscience. Cette image privilégiée pour un instant absorbe toute son attention et Gide se laisse posséder par cette image. Cette parfaite adhésion que Gide accorde à l'image privilégiée fait une plénitude dans l'instant. Pour que cette plénitude soit absolue, Gide la fait indépendante et unique: chaque instant contient sa plénitude propre que Gide tient séparée de la plénitude précédente. A dessein Gide renouvelle l'image privilégiée par contraste, de façon que, sous la lumière de sa conscience, l'image actuelle s'oppose à l'image déjà passée et à celle à venir. Chaque image privilégiée apporte une nouveauté unique par rapport à la nouveauté précédente. Cette nouveauté unique isolée en elle-même, que Gide garde contenue dans un instant, fait la plénitude absolue dans l'instant.

Mais Proust n'accorde de privilège à aucune image, il considère toutes les images comme des valeurs égales. Par la libre association Proust retrouve une émotion déjà vécue en ressuscitant la totalité des images qui constituaient jadis la substance intellectuelle de cette émotion. Plus Proust respecte entre les images leurs rapports déjà formés, plus il suit la formation de son émotion vécue. Toutes les images ont la même

valeur dans leur succession, car si l'une d'elles manquait, entre toutes se romprait la continuité de jadis. C'est dans la résurrection d'un passé total que Proust retrouve la plénitude de son émotion.

Le temps de Proust comme le temps de Gide se place sur un seul plan. Gide réalise la plénitude dans l'instant, Proust, la plénitude dans le passé. Ces deux temps se réfèrent aux deux extrémités du cône de Bergson: l'image du cône représente selon Bergson notre vie psychique totale; la pointe du cône représente notre point de contact avec la réalité; la base du cône représente notre passé étalé dans toute sa largeur. Il semble que le temps de Gide se situe sur le plan de la réalité et le temps de Proust sur le plan du passé. Dans le temps de Proust comme dans le temps de Gide, il manque une dimension: la profondeur qui fait la distance entre le présent et le passé. Selon Bergson notre pensée opère d'une façon continue la synthèse. Parmi les images de la réalité, et à travers les souvenirs, nous choisissons des éléments en vue d'organiser notre synthèse conçue. Nous déterminons la valeur de chaque élément selon son plus ou moins d'importance pour la constitution de cette synthèse, et par là nous établissons une hiérarchie de valeurs. Nous portons

notre attention de la pointe du cône vers la base et inversement. Nous choisissons des éléments aussi bien sur le plan de la réalité qu'à travers les plans du passé; notre activité oscille à travers la profondeur du temps. Quand notre activité se dirige de la pointe du cône vers la base, elle s'accompagne d'une détente progressive; quand notre activité se dirige dans le sens inverse, elle s'accompagne d'une tension progressive. La progression de la tension ou de la détente nous paraît une profondeur du temps. Par la tension progressive et la détente progressive, notre activité parcourt notre vie psychique dans sa totalité. Mais l'activité de Gide et l'activité de Proust se déplacent sur un seul plan. L'activité de Gide occupe le plan de la réalité, l'activité de Proust le plan d'un passé déterminé. Toutes les images qui existent sur le plan de la réalité, Gide leur accorde à chacune une même valeur absolue. Toutes les images qui existent sur le plan d'un passé déterminé et ressuscité, Proust les considère comme des valeurs égales. Sur le plan de la réalité, Gide maintient toujours concentrée son activité, tandis que sur le plan d'un passé ressuscité, Proust laisse son activité toujours dans la détente. La concentration de l'activité chez Gide donne l'impression de l'étroitesse du temps, la détente de

l'activité chez Proust donne l'impression de la largeur du temps. Mais chez Gide comme chez Proust, le temps nous apparaît sur un seul plan; il lui manque la profondeur qui est représentée par la progression de l'activité.

(1) A. Gide : *Immoraliste*, p. 173.
(2) A. Gide : *Nourritures terrestres*, p. 37.
(3) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 57.
(4) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 30.
(5) C. Baudelaire : *Fleurs du mal*, p. 125.
(6) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 49.
(7) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 74.
(8) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 31.
(9) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 22.
(10) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 19.
(11) A. Gide : *Numquid et tu?* p. 26.
(12) A. Gide : *Immoraliste*, p. 174.
(13) A. Gide : *Nourritures terrestres*, édit. 1927, p. 69.

V

LE NARCISSISME DE GIDE

De l'œuvre de Gide se dégage une atmosphère de solitude où l'on se sent ivre d'un silence profond. Ni l'agitation ni le vacarme ne franchiraient le seuil de cette solitude close. Seule sa voix y retentit pleine et pure; elle nous captive en son onduleuse mélodie. Cette musique donne un timbre si pur qu'elle engendre un frisson mystique. Dans ce silence saturé d'une mélodie religieuse, Gide se penche sur la source éternelle où Narcisse comme lui adorait son image. Mais l'eau de la fontaine perd toujours son immobilité pure; une fleur tombée, ou un frisson des feuilles, trouble la surface lisse; un nuage reflété, ou l'image d'un oiseau qui passe obscurcit ces eaux vertes; à peine Narcisse saisit le moment propice où il croit voir surgir son image, soudain un cri d'oiseau l'a troublé et il n'a rien vu dans ces eaux. Mais quand donc l'eau retrouvera-t-elle son immobilité pure? Quand donc Narcisse pourra-t-il enfin s'admirer dans ce

pur miroir? Du mythe de Narcisse, Gide fait le symbole de l'artiste qui cherche à saisir la beauté de son âme. "Oh! ne pas savoir si l'on s'aime... Ne pas connaître sa beauté." "Oh! ne pas pouvoir se voir! Un miroir! un miroir! un miroir! un miroir!" (1). Sa soif de se connaître oblige l'artiste à interroger ce fleuve limpide—qui symbolise sa durée pure —pour voir si sa beauté n'y demeurerait pas immobile pour quelques instants. Mais tant d'images, que les flots emportent, s'entremêlent dans leur fuite, qu'aucune d'elles n'atteindra sa forme parfaite. "Du plus lointain futur, les choses, virtuelles encore, puis elles passent; elles s'écoulent dans le passé". "Toujours les mêmes formes passent; l'élan du flot seul les différencie". "C'est donc qu'elles sont imparfaites, puisqu'elles recommencent toujours... et toutes, pense-t-il, s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline" (2). Parfois, quand le temps s'arrête, le silence s'établit, l'artiste pressent son propre secret qui se livrera bientôt, il saisit "l'intime Nombre harmonieux de son Etre" et la vision parfaite du monde. A l'heure où la vision et le Nombre harmonieux s'incarnent en une formule absolue, l'artiste possède enfin la beauté paradisiaque et cristalline.

Le Nombre intime et la vision parfaite ne se laissent capter que dans des conditions déterminées. Quand l'intérêt de l'action nous agite, nous faisons voler notre attention sur un grand nombre d'objets. Sans connaître les détails de chacun d'eux, nous choisissons un point d'appui sur chacun pour que notre action s'accomplisse d'après ces points de repère. De cette façon, dans un certain laps de temps, un grand nombre d'objets traversent le champ de conscience, mais aucun d'eux n'a eu le privilège d'y demeurer. Nous n'en avons eu qu'une connaissance sommaire. Sitôt que nous fixons notre intérêt sur la connaissance même, nous ralentissons notre attention. Chaque objet qui se présente à la conscience subit notre analyse. Notre esprit pénètre dans l'objet et en découvre le mécanisme et la loi. Mais cette connaissance par analyse ne nous permet pas encore d'entrer dans l'intimité de l'objet. Nous, en tant que sujet de connaissance, et l'objet, en tant que matière de connaissance, s'opposent. A l'heure seulement où dans un abandon complet nous renonçons à agir, puis à connaître, et quand aucune résistance de notre part ne se refuse à notre communion intime avec le monde et que nulle précipitation de notre effort ne trouble cette communion, à cette heure-là, notre moi

semble se confondre avec le monde. D'une seule vue nous découvrons le monde en nous et nous reconnaissons notre moi dans le monde. Il semble que le monde et notre moi reflètent la même image, qu'ils répètent le même écho. Dans cet instant rare nous réalisons la correspondance universelle: notre mélodie intérieure s'introduit dans notre vision du monde et la met en mouvement, et cette vision traduit notre mélodie sous forme matérielle. Dans cette unification parfaite du monde et de notre moi, nous possédons la plénitude absolue où tous les éléments de notre vie psychique sont teintés d'une même émotion. Cette plénitude absolue, Baudelaire la symbolise dans ces vers:
"*Comme de longs échos qui de loin se confondent*
Dans une ténèbreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" (3).

En effet, la correspondance entre les parfums, les couleurs et les sons ne s'établit qu'à l'heure où notre musique intérieure les anime d'une même émotion. De même quand dans son *Traité du Narcisse,* Gide trace le chemin pour aboutir à une forme première, il révèle en réalité le secret de la correspondance universelle. "Quand donc

cette eau cessera-t-elle sa fuite et, résignée enfin, stagnant miroir, dira-t-elle en la pureté pareille à l'image—pareille enfin jusqu'à se confondre avec elle—les lignes de ces formes fatales, jusqu'à les devenir enfin'' (4). Quand ce stagnant miroir dira les lignes des formes, jusqu'à se confondre avec elles et les devenir, on atteindra, semble-t-il, la correspondance universelle, la plénitude absolue.

Par la méthode d'introspection, Gide découvre la correspondance universelle. Au lieu d'examiner le monde extérieur par ses sens, il plonge ses regards dans la profondeur de sa vie interne où il découvre la vision du monde reflété; car ses sens servent de prisme que l'image du monde traverse et qui la renvoie dans la profondeur de sa vie intérieure. Quant à sa mélodie foncière, s'il l'écoutait au dedans, il n'entendrait qu'une harmonie confuse; à dessein il projette sa mélodie dans le monde où il découvre que sous l'effet de sa musique, se produit un mouvement. Cette transposition résulte d'une introspection profonde: nos regards ne pénètrent dans la profondeur de notre vie que quand aucun effort brusque n'attire notre attention vers l'extérieur et que nulle impatience ne trouble non plus notre limpidité foncière. Par abandons successifs, nous plongeons nos regards

dans les ténèbres; à l'heure où nous nous sentons éloignés de la réalité extérieure, soudain nous découvrons une réalité vivante en nous mêmes. Quand nous nous sommes réfugiés dans cette profondeur lumineuse, le monde extérieur semble transfiguré par notre propre lumière. Il se produit en nous un dédoublement. L'extérieur et l'intérieur paraissent séparés par une distance très grande, cependant une attirance très forte tend à les rapprocher. A mesure que nous augmentons l'activité de notre attention qui va de l'un à l'autre, le mouvement circulaire s'accélère; soudain, l'extérieur et l'intérieur, dans une tension extrême, se superposent; nous possédons à cette heure-là la plénitude absolue. Bergson parle de ce mouvement circulaire qui existe dans la connaissance. Il semble que ce mouvement devienne plus frappant sous l'effet de l'introspection: l'introspection, en découvrant l'intérieur, rend de l'intérieur à l'extérieur l'attirance plus sensible; les regards tournés au dedans découvrent le mécanisme de ce mouvement. De plus, par le fait de séparer l'intérieur de l'extérieur, nous appliquons deux forces opposées à un même cercle. L'attraction de ces deux forces fait tourner le cercle plus ou moins vite selon que l'attraction augmente ou diminue. Plus nous portons

notre attention sur la profondeur de notre moi, opposant notre intérieur à l'extérieur, plus nous accélérons l'activité du mouvement circulaire par la force même de cette opposition.

Par l'introspection, Gide découvre la matière de son œuvre; il joue à la fois le rôle de l'artiste et celui de la marionnette qui fournit la matière de son art. L'artiste tyrannique domine son être obscur, comme une volonté lucide gouverne une volonté troublée. Bien que le jeu de ses désirs le tourmente et le trouble, jamais ce jeu n'échappe à la tyrannie de l'artiste. Tantôt l'artiste, par complaisance, excite sa volonté rebelle pour qu'elle s'affirme dans l'expérience réelle; tantôt l'artiste reprend cette volonté et la force à livrer son secret. La volonté tyrannique de l'artiste et la volonté rebelle de l'être humain collaborent dans ce combat. L'artiste poursuit l'être obscur qui refuse de se dévoiler, et qui se dérobe aux regards perçants de l'artiste qui le scrute. Cet état de division, Gide l'introduit dans son œuvre. Par la puissance musicale et la puissance de l'image, Gide impose au lecteur l'émotion vivante; mais il lui refuse l'explication de cette émotion, tout en suggérant à son esprit maintes hypothèses. De cette façon, il amène son lecteur à un par-

tage de soi. Tout ensemble le lecteur se sent vivre par la plénitude de l'émotion, et, sous la pression de la curiosité, il poursuit l'explication d'un drame. A dessein Gide provoque la même émotion par des variations de circonstances. Cette même émotion traverse des crises de métamorphoses, tout en gardant son unité originelle, comme si la même mélodie obstinée reparaissait toujours à travers des variations diverses. A dessein aussi, Gide entretient la curiosité. Par la promesse d'une explication, Gide excite la curiosité, mais il refuse de la satisfaire complètement de peur qu'elle ne meure. Par ce double intérêt, l'émotion et la curiosité, Gide maintient son lecteur dans une extrême tension.

Par soif de se connaître, Gide exploite les recoins de son moi. D'abord sa vie d'adolescent fut la matière de ses *Cahiers*. Comme sa méthode d'intuition ne suffisait pas à dissocier la confusion originelle, il n'en arrachait que des fragments de richesse. L'absence de composition de ses *Cahiers* en témoigne. De plus les nombreuses virtualités de Gide poussaient pêle-mêle en buisson sauvage; il ne distinguait pas encore l'individualité de chacune d'elles. Cependant sa vie d'adolescent et sa crise de conversation forment ensemble une

période de vingt-deux ans infiniment féconde. Cette période enferme une richesse inculte, la source de son œuvre future; plus que personne Gide en a conscience et, dans *Si le grain ne meurt*, il nous livre cette richesse dans sa nudité.

Puis, au contact de l'expérience réelle, Gide entend des échos qui répondent à l'appel de son moi. Son chant intérieur, qui jadis murmurait étouffé quand il l'écoutait au dedans, maintenant, par le fait de l'avoir projeté au dehors, il lui a rendu sa clarté. Les possibilités, jadis repliées et confuses, maintenant s'incorporent chacune dans une expérience concrète et affirment son originalité. Mais cette révélation ne lui suffisait pas; il désirait connaître les conséquences extrêmes où il aboutirait en poussant chacune de ses tendances à son terme ultime. Par l'imagination, il complique son expérience, il amplifie ce qu'il a fait par ce qu'il désire faire, ainsi il acquiert toute sa richesse. En étudiant le problème impliqué dans chacune de ses expériences, il en dégage le principe. Autorisé par ce principe, Gide construit une expérience plus riche que son expérience réelle; toutefois cette expérience construite ressemble à son expérience réelle, car Gide l'a construite selon le principe même qu'il a tiré de celle-ci.

Chaque expérience ainsi construite fait la matière d'une œuvre qui reflète une image de Gide, mais une image stylisée. En vain, on chercherait à identifier Gide avec un de ses personnages, même ceux qui passent pour les plus ressemblants. Michel, Candaule et Saül, chacun représente une virtualité de Gide, mais chacun dépasse Gide par la réalisation de soi. Saül, ce terrible personnage qui désire seul connaître le secret de Dieu, refuse de partager le poids de sa solitude avec personne. Que symbolise le secret de Dieu, si ce n'est pas son propre secret qu'il défend contre toute indiscrétion? "Ils veulent savoir mon secret; mais est-ce que je le sais moi-même? J'en ai plusieurs" (5). Son plus grand secret me semble double; fuir d'où l'on croit le deviner, et surprendre le secret d'autrui que l'on garde contre lui. Saül préfère mourir sans s'avouer, mais avec la parfaite lucidité de la connaissance. Sans crainte d'exagération on peut reconnaître en Saül un des caractères de Gide: l'amour du secret. Gide préfère qu'on le poursuive, mais craint qu'on ne le connaîsse, et à dessein il laisse ses admirateurs en leur perplexité inapaisée. Le roi Candaule symbolise un autre caractère de Gide: la possession par la connaissance. Pour se rendre maître absolu d'une richesse, la jouissance ne suffit pas à Candaule, car la jouissance abolit la

conscience qu'il aurait pu garder de sa richesse; par là, la jouissance ne donne qu'une possession incomplète. Au contraire, la possession d'autrui lui permet mieux de sentir sa privation. Son désir impérieux d'une richesse perdue active sa connaissance à cet égard. Pour Candaule cette connaissance, plus solide et plus voluptueuse même que la jouissance, lui permet une possession plus réelle. "Mais, c'est que pour moi, tout au contraire, mon bonheur semble puiser sa force et sa violence en autrui" (6). "Est-ce qu'on peut regarder son bonheur? On ne voit que celui des autres..." (7). "Et que je ne possède que lorsqu'on me sait posséder... c'est surtout lorsque vous profitez de ma richesse, que je la sens" (8). Le tragique, qui se cache en Saül et en Candaule contraste avec la sérénité de Michel. Dans Michel Gide avait incarné la libre volonté qui s'affirme avec une simplicité ingénue. Avide de vivre, Michel s'abandonne aux sensations délicieuses qui produisent en lui l'exaltation des sens et de la chair; le Bien et le Mal avaient perdu pour lui toute signification; il croit à son désir seul, son désir impérieux et instantané. Se préférer pour Michel constitue même son droit. "Je te loue, ô mon Dieu! de ce que tu m'as fait créature si admirable".

Cette épigraphe de l'*Immoraliste* révèle la secrète signification de cette œuvre. Ainsi on peut reconnaître dans une des œuvres de Gide un des aspects de sa personnalité. Mais tous ces aspects réunis ne recomposent pas la personnalité de Gide, néanmoins Gide porte en lui la source de toutes ces singularités.

Gide ne se borne pas à exploiter son propre jardin; il multiplie sa richesse par la "dépersonnalisation". En présence d'autrui qui attire son intérêt, il abandonne bientôt sa propre volonté, il lui cède la place, il consent pour un instant à vivre par lui, "il prend la forme de ce qu'il aime" (9). Cette "dépersonnalisation" ne résulte pas de la seule curiosité, mais plutôt d'une "incroyable faculté de sympathie"; "ce qui domine peut-être toute la vie d'André Gide, par conséquent son œuvre, c'est une incroyable faculté de sympathie, sympathie poussée parfois jusqu'à une "dépersonnalisation provisoire" plus ou moins importante, plus ou moins prolongée" (10). Sous l'influence de la sympathie, Gide épouse les émotions et la pensée de la personne qu'il étudie; il reproduit cette personnalité en lui-même. Mais très vite, quand il le désire, il échappe à cette emprise, il se fait libre. Grâce à cette dépersonnalisation, Gide multiplie en lui des personnages

divers. Cette dépersonnalisation contient le secret de Gide en tant que romancier. Chaque fois qu'il crée un personnage, il consent d'abord à vivre à sa place; de cette façon il taille des personnages de sa propre substance, même s'il s'agit du drame d'autrui. Ses romans concernant la vie d'autrui reflètent quand même les images de Gide, non images vécues, mais expressions possibles. Dans l'existence d'autrui, il contemple encore ses propres virtualités.

On croit que Gide revêt un certain personnage; à un autre instant Gide se déguise sous une autre forme; cette dépersonnalisation produit une contradiction apparente et sériée dans le temps. Mais, en réalité, Gide porte en lui un grand nombre de tendances contradictoires dont chacune manifeste ses effets à l'occasion propice. La contradiction originelle existe en réalité entre les tendances simultanées qui se croisent. "Je n'ai jamais rien su renoncer; et protégeant en moi à la fois le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu. Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n'amenât point tant d'inquiétude et de souffrance, qu'une intensification pathétique du sentiment de l'existence et de la vie" (11). Dans ses romans, Gide produit à dessein le sentiment du pathétique qui naît sous le choc entre

les extrêmes. Particulièrement dans les *Faux Monnayeurs,* Gide faisait d'Edouard la conscience tourmentée par les intérêts opposés. Sans personnalité marquée dans l'action, Edouard vivait par l'intérêt qu'il portait à Olivier, à Bernard et à Armand. Or la singularité de chacun contrastait avec celle d'un autre, si bien qu'Edouard changeait de figure sous l'influence de chacun, "il prend la forme de ceux qu'il aime" (12). Par cette métamorphose, Gide projetait sa contradiction interne.

Que signifie cette contradiction interne? Peut-on prétendre que l'absence de l'unité masquerait chez Gide un désordre réel? Si l'on entend par ordre un système logique où domine le principe d'identité, sans doute Gide n'a pas observé ce principe dans sa conduite. Bien au contraire, Gide pratique l'inconstance. Mais dans son inconstance, il garde son unité foncière qui fait un ordre plus réel que l'ordre conçu selon le principe d'identité. Par delà les contradictions, Gide garde au fond de lui-même une imperturbable sérénité comme l'eau demeure immobile au fond du lac quoique les vagues s'entrechoquent à la surface. Toutes les contradictions, en passant, ne troublent point la sérénité profonde où se réfugie l'artiste. Pour l'artiste, chaque manifestation a sa

beauté; peu lui importe leur étrangeté à toutes, si ces beautés ont leur charme, et si chacune gagne plus d'éclat par son rapport même à son opposée. L'artiste est indifférent à la contradiction entre les beautés multiples; pourvu qu'elles le fascinent, il les conserve toutes. A la fois Gide cultive en lui l'homme et l'artiste: quand ses diverses tendances croissent chacune à sa guise, puis s'entre-choquent, l'homme souffre de leur opposition, mais l'artiste impitoyable s'en réjouit. Plus leur combat se fait âpre, plus la beauté de chacune s'accentue dans la résistance; loin d'aboutir à un désordre, grâce à l'opposition de leur force, elles établissent entre elles un équilibre puissant. A l'instant où, dans l'ardeur du combat, l'opposition entre elles se fait intense, où la tension entre elles s'accroît jusqu'à devenir intolérable, de cette lutte naîtra soudain l'ordre et l'harmonie. "Cet "état de dialogue" qui, pour tant d'autres, est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. C'est aussi bien parce que, pour ces autres, il ne peut que nuire à l'action, tandis que, pour moi, loin d'aboutir à la stérilité, il m'invitait au contraire à l'œuvre d'art et précédait immédiatement la création, aboutissait à l'équilibre, à l'harmonie" (13). A dessein, Gide construit l'équilibre entre les

forces opposées, grâce à leur opposition même. Plus les forces opposées ont entre elles une intensité égale, plus l'équilibre se maintient en sécurité. Dans la *Porte étroite* quand la crise faisait explosion au chapitre IV, alors Alissa et Juliette, Jérôme et Abel dressaient leur double opposition; et les chocs brutaux de leur volonté brisaient Juliette, déchiraient Alissa, affolaient Abel et stupéfiaient Jérôme; mais à travers la crise tout entière, la sérénité harmonieuse dominait même la dissonance. De même dans l'*Immoraliste,* Michel égoïste s'opposait à Marceline sacrifiée; dans *Philoctète* la ruse et la candeur et la beauté comparaient leur force; dans *Le Retour de l'Enfant prodigue,* la générosité du père, la rudesse du grand frère, l'amour de la mère et la rancune du puîné concouraient, par leur opposition, à faire sentir la perplexité douloureuse de l'Enfant prodigue. Ce procédé de l'opposition existe dans beaucoup d'œuvres de Gide. Loin d'aboutir à un désordre, les oppositions établissent entre elles un équilibre dynamique grâce à l'oscillation même. C'est dans cet équilibre dynamique que réside l'unité foncière de Gide, l'unité qui s'établit à chaque instant entre les forces opposées (14).

(1) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 10.
(2) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*. p. 12.
(3) A. Baudelaire : *Les fleurs du mal*, p. 92.
(4) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 18.
(5) A. Gide : *Saül*, p. 75.
(6) A. Gide : *Saül*, *Roi Candaule*, p. 179.
(7) A. Gide : *Saül*, *Roi Candaule*, p. 180.
(8) A. Gide : *Saül*, *Roi Candaule*, p. 179.
(9) A. Gide : *Faux Monnayeurs*, p. 258.
(10) Roger Martin-du-Gard : *Son influence dans "André Gide" par les contemporains*, p. 182.
(11) A. Gide : *Morceaux choisis*, p. 434.
(12) A. Gide : *Faux Monnayeurs*, p. 258.
(13) A Gide : *Morceaux choisis*, p. 434.
(14) En ce qui concerne le problème de l'instant et le problème du temps, voir la fin du chapitre IV.

VI

LA FORMATION DE SON ESTHÉTIQUE SYMBOLISTE

Dans sa première œuvre, *Cahiers d'André Walter*, Gide cherchait avant tout à saisir la poésie qu'il portait en lui, et qu'il ne parvenait à capturer que sous forme de musique. "J'écris, parce que la poésie déborde de mon âme—et les mots n'en sauraient rien dire" (1), "la passion se rythme et se scande et s'apaise..." (2). A bien des reprises Gide insistait sur l'importance de sa musique intérieure, et d'une façon implicite, il parlait de cette musique spontanée qu'il saisissait par l'intuition, cette musique profonde qui se confondait avec le rythme de sa nature. Tant qu'il accordait de l'importance à sa musique spontanée, Gide faisait de la musique un élément dominant dans sa conception du style. Rien ne devrait mutiler la musique qui s'exalte libre et qui rompt la contrainte de la syntaxe. "Sujet, Verbe et Attribut, il faut y revenir toujours; c'est le rapport inévitable. Pourtant cela ne

satisfait pas'' (3). ''Et quand la syntaxe proteste, il la faut mater, la rétive, car lui soumettre sa pensée, je trouve cela très lâche'' (4). Dès sa première œuvre, Gide réalisait le style musical. Toutes ses phrases ondoyaient pareilles à une suite d'accords et les mots se rappelaient les uns les autres en formant une fluidité continue. Parfois les expressions semblaient perdre leur valeur logique, tant elles frappaient par leur sonorité musicale. Mais insconscient encore de son art, Gide ne songeait pas à plier son œuvre aux exigences d'un idéal conçu; son seul guide fut son tempérament: sous la pression de sa richesse Gide créait sa première œuvre pareille à une pierre splendide à l'état de nature.

Quand plus tard, Gide fut entré à la suite de Pierre Louys dans le milieu littéraire de Paris, au contact des artistes, Gide reconnut sa singularité qui s'affirmait par opposition.

Dans le salon de Mallarmé, Gide se sentait séparé des autres artistes par son goût musical. ''Wagner était leur dieu. Ils l'expliquaient, le commentaient. Louys avait une façon d'imposer à mon admiration tel cri, telle interjection, qui me faisait prendre la musique ''expressive'' en horreur; je me rejetais d'autant plus pas-

sionnément vers ce que j'appelais la musique "pure" qui ne prétend rien signifier" (5). Musique: Schumann et Bach seulement—dans Bach, la fugue obstinée, dans Schumann, le rythme têtu qui brutalise la mesure et persiste en dépit des temps, puis devient angoisse. La basse proteste par syncopes, les altos se déchirent quand les parties se raccordent, il en est quelque chose de lassé qui fait mal" (6). Dans cette musique d'angoisse, Gide reconnaissait son propre sentiment violent mais contraint qui, dans sa révolte, triomphait à tout prix, même par une stridente brisure. Peut-être aussi, sa pudeur froissée et son goût du discret qui s'accordaient mal avec l'expansion libre de Wagner, par contre le rapprochaient de Bach et Schumann. Ses préférences musicales manifestaient d'une façon décisive sa tonalité affective.

Gide n'avait pas attaché beaucoup d'importance à la question de la forme dans sa première œuvre. Sa musique intérieure et spontanée lui paraissait la source de la poésie, tandis que l'idée de la forme qui naîtrait du désir d'une construction idéale ne traversait pas encore son esprit. La forme suppose la contrainte et l'artifice, la contrainte parce qu'on s'efforce d'imposer à son émotion fluide une objectivité

fixe, l'artifice parce qu'on conçoit une forme idéale où s'immortaliserait notre émotion. Or la contrainte et l'artifice semblaient à Gide redoutables à l'inspiration libre, et il répugnait tout d'abord à considérer la question de forme. Plus tard, à sa première découverte de Hérédia, la déception cruelle qu'éprouvait Gide expliquait la différence de leur idéal. La poésie pour Gide signifiait l'inspiration, tandis que Hérédia faisait de la poésie une perfection formelle. "C'était plutôt un artiste qu'un poète; plutôt encore un artisan. Je fus terriblement déçu d'abord; puis j'en vins à me demander si ma déception ne venait pas de ce que je me faisais de l'art et de la poésie une idée fausse et si la simple perfection de métier n'était pas chose de plus de prix que je n'avais cru jusqu'alors" (7).

A cette époque, Gide ne possédait pas non plus le contenu de son art: sa vie réduite aux rêves, à la méditation, ne lui avait point apporté d'expérience réelle, matière brute d'un art. Sa sensibilité mûrie dans la fièvre, prête à prendre forme, mais retenue encore par l'habitude, brûlait à vide faute de matière. Sa personnalité inaffirmée encore se réduisait à de nombreuses possibilités indistinctes que plus tard le

miroir de l'expérience dissociera et dont chacune se concrétisera dans une expérience réelle. Quand, vers 1891, Gide fréquentait les artistes de Paris, son goût du rêve aurait pu l'attacher à la réaction contre le réalisme, s'il n'avait pas déjà connu la stérilité de l'ascétisme prolongé. Par bonheur, l'éveil de son appétit commençait déjà à refuser la vie du rêve, et l'emportait vers la recherche de sensations neuves; partant Gide échappait à l'erreur de l'idéalisme extrême. "L'erreur n'était pas de chercher à dégager quelque beauté et quelque vérité d'ordre général de l'inextricable fouillis que présentait alors le "réalisme", mais bien, par parti-pris, de tourner le dos à la réalité. Je fus sauvé par gourmandise..." (8).

Au milieu des artistes, Gide sentait surtout les différences indestructibles qui le séparaient d'eux. Isolé parce que singulier, Oide prend conscience de la valeur de son être unique. Sa propre singularité s'imposait à lui avec une telle force invincible que cette singularité devint le terme de sa poursuite. La tâche qu'il avait choisie consistait à découvrir son art, une cristallisation de sa personnalité préférée. "Nous devons tous représenter" (9), disait Gide. Pour sanctifier son ambition, Gide

s'abritait dans l'intention de Dieu. "Chaque élu avait à jouer un rôle sur la terre, le sien précisément, et qui ne ressemblait à nul autre" (10). Son idéal particulier, Gide le formulait dans son *Traité de Narcisse,* un manifeste de son esthétique. Désormais, il devint l'artiste conscient de sa propre loi.

Dans son *Traité du Narcisse,* Gide définissait son esthétique symboliste: selon lui, le poète construit la forme parfaite qui symbolise la vérité. Mais que signifient la vérité et la forme parfaite? Gide nous en donnait une explication un peu obscure. Si l'on ne se trompe pas sur sa pensée, les vérités sont de deux ordres: les vérités du savant et les vérités de l'artiste. "Lui aussi (le savant) cherche l'archétype des choses et les lois de leur succession; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement" (11). Ce monde, construit selon la loi des choses, est parfait parce qu'explicable, réel parce que nécessaire. Ce monde idéal s'oppose au monde d'apparences où le désordre et le hasard troublent l'ordre et la nécessité. Selon Gide, le poète aussi à travers l'apparence cherche la vérité, mais une autre vérité qu'il appelle" "l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Etre" (12). Si Gide

respectait l'obscurité de cette expression, il avait certes pour cela de sérieuses raisons. Comment peut-on cristalliser dans une formule nette l'intuition synthétique où fusionnent et notre propre vérité et la vérité du monde? Sa propre vérité lui apparaît sous forme de Nombre constant et parfait où son existence se maintient dans l'éternité absolue—hors du temps; la vérité du monde se présente à lui sous forme, d'Idée; mais l'Idée concrète et riche qui s'apparente à la vision, cette vision plus parfaite que l'apparence, contient l'archétype de la beauté du monde. Sa propre vérité et la vérité du monde semblent distinctes entre elles à la considération logique; mais chez l'artiste lui-même elles s'interpénètrent dans une même intuition. Dans cette intuition originelle, l'Idée et l'intime Nombre s'identifient. Telle est, semble-t-il, la signification de ce passage: "Le Poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Etre...il la saisit..." (13). Par la forme parfaite Gide entend la "forme première, perdue, paradisiaque et cristalline", cette forme qui n'existe que hors du temps, dans l'éternité. Cette forme parfaite naît de la correspondance des accords, l'accord du nom-

bre, l'accord des lignes. Dans le monde de l'apparence, toutes les formes sont imparfaites et éphémères; seule la forme parfaite, que l'esprit a construite selon un idéal, garantit sa durée par sa propre nécessité. La forme parfaite, tout comme les formes imparfaites, n'a qu'une valeur symbolique. "Tout phénomène est le symbole d'une vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché... qu'il se préfère" (14). Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer, voilà la faute" (15). Toute forme parfaite a sa signification dans l'Idée qu'elle manifeste, l'Idée où s'étaient mariées la vérité du monde et la vérité du Poète. Si parfaite que soit la forme d'une œuvre d'art, privée de sa véritable signification, cette forme vide périrait; mais la forme fixée dans l'espace, et l'Idée vivante dans le temps se séparent par leur nature, inévitablement. Quand le Poète traduit l'Idée par la forme, il représente l'insaisissable par le défini, il n'accorde à celui-ci qu'une valeur symbolique. "L'œuvre d'art est un cristal—paradis partiel où l'Idée refleurit en sa pureté supérieure... où l'orgueil du mot ne supplante pas la Pensée,—où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles se font transparentes et

révélatrices" (16). "Il était tard déjà; pas un bruit; pas un souffle; l'air même paraissait endormi. A peine au loin entendait-on les chiens arabes qui, comme des chacals, glapissent tout le long de la nuit. Devant moi, la petite cour; la muraille, en face de moi, y portait un pan d'ombre oblique; les palmiers réguliers, sans plus de couleur ni de vie, semblaient immobilisés pour toujours... Mais on retrouve dans le sommeil encore une palpitation de vie,—ici rien ne semblait dormir; tout semblait mort. Je m'épouvantai de ce calme, et brusquement m'envahit de nouveau, comme pour protester, s'affirmer, se désoler dans le silence, le sentiment tragique de ma vie, si violent, douloureux presque, et si impétueux que j'en aurais crié si j'avais pu crier comme les bêtes" (17). Ce passage traduit, en une simplicité sublime, la protestation tragique devant l'impression de la mort. Ces ombres immobiles, la nuit désolée et la perfide clarté de la lune éveillent soudain la mort dont Michel redoute la menace... pour lui. Tant l'impression de la mort réduit sa résistance, que Michel proteste avec violence pour prouver à lui-même qu'il existe encore. Car sa crainte de la mort, qui sommeillait jadis, s'éveille soudain à l'image de la mort, et prend corps dans ce symbole. L'esthétique

de Gide s'apparente à celle des symbolistes: tous, ils faisaient de l'œuvre d'art un symbole d'une réalité profonde, une réalité informulable mais riche qu'aucun artiste n'aurait su traduire sinon à l'aide de symboles. Cette réalité, que Gide appelle "l'Idée", Rimbaud, "l'inconnu", Baudelaire, "une ténébreuse et profonde unité", néanmoins souffre de l'obscurité de ces termes, et garde son inviolable mystère. Mais cette réalité, ils ne l'avaient pas pu définir en termes explicites, ils la connaissaient par intuition, et indiquaient seulement le chemin secret qui y conduit. Selon Rimbaud, "le poète se fait "voyant"; par un long, immense et raisonné dérèglement de "tous les sens", "il arrive à "l'inconnu" (18). Pour Baudelaire, le poète cherchant "les correspondances" des sensations, poursuit les sensations, puis leurs retentissements, jusque dans "une ténébreuse et profonde unité" (19) où ces retentissements se confondent"; dans cette fusion même des sensations, le poète saisit enfin l'essence de sa poésie. Pour Gide, le poète ne pénètre le secret de la poésie que par le renoncement à soi: "car la faute est toujours la même et qui reperd toujours le Paradis: l'individu qui songe à soi tandis que la passion s'ordonne et, comparse orgueilleux, ne se subordonne pas" (20). Mais

dans l'instant unique où le poète se soumet dans l'attente religieuse, où l'artiste réfugié, comme Moïse sur le Sinaï, s'isole, échappe aux choses, au temps, s'enveloppe d'une atmosphère de lumière au-dessus de la multitude affairée'' (21), soudain le poète voit ''l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Etre'', le secret de la poésie. Que Rimbaud, Baudelaire et Gide aient découvert chacun le secret de la poésie par un chemin différent, néanmoins il existe un point de correspondance entre leur pensée: l'essence de la poésie n'existe nulle part que dans l'intime profondeur du poète; les choses, les sensations, ne sont que symboles. Quand le poète consent à échapper aux choses selon Gide, à dérégler les sens selon Rimbaud, à pénétrer dans l'unité ténébreuse selon Baudelaire, en somme fuyant le sensible, le poète se fait ''voyant'' de ''l'inconnu'', il saisit enfin le secret de la poésie. Quand, en se libérant de l'esclavage du discursif, le poète s'abandonne à l'intuition où il sent s'évanouir les contours de sa personnalité en même temps qu'il perd la notion des choses, alors dans une confusion volontaire se produit une heureuse illumination: le poète saisit par une seule intuition son rythme intime et la vision concrète du monde, à tel point que son rythme et la vision n'ont

plus qu'une même existence. A l'instant où le poète réalise la fusion de son rythme avec la vision, il approche du seuil de l'indistinct. C'est dans cette fusion du monde et du moi que les poètes symbolistes puisent l'essence de leur poésie; et Mallarmé, en particulier, maintient son équilibre sur la limite dangereuse par delà laquelle on tomberait dans le néant. Cette réalité diffuse, pourtant concrète et vivante, qui fait l'essence de sa poésie, Mallarmé la traduit avec des expressions obscures et étranges. Seules les expressions obscures et étranges ne détruisent point cette réalité que le poète maintient dans une confusion volontaire de son moi avec le monde. Cette réalité, qui nous paraît si difficilement saisissable, semble pourtant plus distincte dans *L'après-midi d'un faune*:

"Aimais-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réfléchissons...
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune, l'illusi n s'échappe des yeux bleus

Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison!
Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel'' (22).

Ici l'amour du faune se maintient sur la limite où son rêve et le monde se confondent; mais pourtant cet amour garde une duplicité: "l'illusion" qui "s'échappe des yeux bleus et froids" et "l'inspiration qui regagne le ciel". Mais cette duplicité naît de la réflexion quant à la réalité de l'amour qui semble indistincte;

"Qui, détournant à soi le trouble de la joue
Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule;
Est de faire aussi haut que l'amour se module

Evanouïr du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne" (23).

Sur la réalité de la poésie symboliste, Rimbaud nous donne quelques explications plus claires. Pour lui le "voyant" de "l'inconnu" saisit la réalité par delà le sensible, c'est cette réalité là qui, seule riche, offre la vraie source de la poésie. "Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes (24). "Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, "un vrai Dieu" (25). Voir l'invisible, pour Rimbaud cela revient à une hallucination. "Je finis par trouver sacré le désordre de mon espsit" (26). "Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi" (27). Quand le poète se soustrait de l'esclavage du sensible, il abandonne son esprit à la liberté sans limites; alors une rêverie concrète et lucide, qui ressemble à l'hallucination, s'organise et occupe sa pensée; bientôt cette rêverie s'impose au poète, et le poète la cristallise en beauté: c'est là la naissance tragique de la

poésie, ce n'est qu'au chemin de l'hallucination que le poète saisit le supra-sensible, le secret d'une beauté infinie que poursuivent les symbolistes.

(1) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 37.
(2) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 102.
(3) et (4) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 201.
(5) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. III, p. 12.
(6) A. Gide: *Cahiers d'André Walter*, p. 233.
(7) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. III, p. 15.
(8) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. III, p. 19.
(9) A. Gide: *Si le grain ne meurt*, t. II, p. 33.
(10) A. Gide : *Si le grain ne meurt*, t. III, p. 34.
(11) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 23.
(12) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 24.
(13) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 24.
(14) et (15) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 21. notes.
(16) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 25.
(17) A. Gide : *Immoraliste*, p. 77.
(18) A. Rimbaud : *Lettre du Voyant*, entièrement éditée dans: "*Rimbaud le Voyant*", par A. Rolland de Réneville, p. 41.
(19) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 21.
(20) Baudelaire : *Les Fleurs du Mal*, p. 92.
(21) A. Gide : *Six Traités : Traité du Narcisse*, p. 25.
(22) Mallarmé : *Poésies*, p. 73. et 74.
(23) Mallarmé : *Poésies*, p. 76.
(24) L'allusion à Gautier, à Lecont, de Lisle.
(25) Rimbaud : *Lettre du Voyant*, entièrement éditée dans "*Rimbaud le Voyant*", par A. Rolland de Réneville, p. 44.
(26) Rimbaud : *Une Saison en enfer*, p. 71.
(27) Rimbaud : *Une Saison en enfer*, p. 70.

VII

LE CLASSICISME DE GIDE

L'opposition entre l'Ecole classique et l'Ecole romantique a paru longtemps inévitable. L'œuvre classique contenait les vérités universelles, tandis que l'œuvre romantique exprimait l'expérience personnelle avec du lyrisme: d'un côté l'œuvre de raison, de l'autre l'œuvre de sentiment restaient toujours opposées. Mais cette opposition se trouve résolue dans l'œuvre de Gide qui réalise l'harmonie de ces deux idéals.

Par besoin de liberté, les romantiques parlaient tout haut de leur personnalité. Et leur souci d'être personnel les poussait à mettre en valeur les particularités de l'homme qui leur paraissaient constituer son originalité. Comme ils ne se souciaient point de construire un type de l'homme à l'image de l'homme d'une société déterminée, ou à l'image de l'humanité, leur type de l'homme existe sans condition. C'est un type invraisemblable de l'homme. Mais les classiques

cherchaient l'universalité, ils construisaient des types de l'homme qui réfléchissent les vérités communes de l'homme, soit de l'homme d'une société déterminée, soit de l'homme de tous les temps. Ayant les conditions déterminées de son existence, l'homme représenté par les classiques offre un caractère de nécessité. Cette nécessité garantit sa durée et lui assure la réalité. Dans l'œuvre de Gide, il réconcilie la nécessité et la particularité: son œuvre contient les particularités de sa vie personnelle, mais ces particularités ont une signification universelle. Son expérience personnelle, Gide la considère comme le symbole d'une vérité. De ce symbole personnel, Gide dégage la signification universelle, puis, pour rendre cette signification plus claire, ils onstruit un symbole plus parfait, mais à l'image du symbole originel. La signification universelle, qui existait jadis confuse dans le symbole originel, produit au hasard, maintenant se cristallise dans ce symbole construit selon une loi nécessaire. Ce symbole parfait, qui est l'œuvre, porte l'apparence du personnel, mais il contient une signification universelle. *La Porte étroite*, cette œuvre synthétique, symbolise à la fois la passion d'Allissa et les problèmes de l'amour, de la morale et de la croyance religieuse. Allissa vit son expérience complexe où se posent des

problèmes de l'humanité. Son expérience explique pour elle-même les particularités de sa nature; mais des problèmes qui intéressent l'humanité prolongeront cette expérience. C'est dans la pénétration réciproque de l'individuel et de l'universel que réside le classicisme de Gide. "Le but auquel nous aspirons, c'est une large intégration" (1). L'œuvre de Gide contient, en effet, la signification intégrale où son moi reflète l'image du monde et où le monde intègre son moi dans l'ordre universel. Dans son œuvre deux ordres se pénètrent en formant un seul ordre complexe: l'ordre de son expérience personnelle, c'est l'ordre des faits, et l'ordre de la vérité universelle, c'est l'ordre rationnel. Quand l'ordre rationnel pénètre dans les faits concrets tout en respectant l'ordre des faits, ces deux ordres s'entrelacent en un seul ordre intégral. "Cet ordre peut seul nous satisfaire—un ordre dans lequel notre nature s'exprime dans toute sa plénitude et dans lequel tous les éléments qui fermentent dans le monde moderne, après avoir trouvé une libre expansion, s'organisent selon leurs vraies relations réciproques" (2). Souvent, dans l'œuvre de Gide, l'ordre de l'expérience et l'ordre rationnel s'entre-pénètrent. Dans la *Porte étroite*, la réflexion d'Allissa double l'his-

toire de sa vie passionnelle; surtout dans les *Faux-Monnayeurs*, la méditation d'Edouard accompagne tout le long du livre l'expérience des personnages; dans l'*Immoraliste*, où la simplicité de composition déconcerterait la curiosité; mais des paroles jetées ici et là dévoilent le secret de Michel, et les paroles ironiques de Ménalque dénouent enfin la signification secrète de l'hisioire.

Les romantiques peignent l'homme sentimental: René se livre au jeu de l'imagination, à la mélancolie; il vit son sentiment sans l'analyser, ni le juger. Sa psychologie se réduit à un seul aspect, l'aspect sentimental. Par contre, les classiques peignent l'homme complexe, même dans sa fureur cruelle, Néron de Racine, maintient le contraste entre sa décision inexorable et sa feinte hésitation. Sa cruauté se voile de tant de finesse et d'artifice, qu'elle semble infuse dans sa psychologie totale. Dans son œuvre, Gide peint aussi la complexité de l'homme, mais il s'agit d'une complexité immanente à la fluctuation du sentiment. Ni l'artifice, ni la diplomatie ne déguisent le sentiment comme dans Racine, mais un besoin de fuir son sentiment déjà connu, un orgueil de maîtriser sa faiblesse font le personnage toujours insatisfait du déjà réalisé. Si bien que

dans l'œuvre de Gide, un sentiment traverse de successives métamorphoses, dont chacune cristallise un de ses aspects momentanés; toutes les formes différentes du sentiment représentent chacune un degré d'intensité que le sentiment peut atteindre dans des circonstances données. L'amour d'Allissa se transforme à travers une série de crises. Dès l'origine, son amour mystique pénètre son amour pour Jérôme, et lutte contre lui. Allissa s'attache à Jérôme sans pouvoir renoncer à Dieu, mais elle ne parvient pas à se dégager de son amour, même au nom de Dieu. Cette lutte entre deux amours traverse des crises successives: d'abord, ces deux amours s'entre-pénètrent en naissant, puis s'affirment parallèles; à peine l'amour se fortifie en elle, Allissa s'arme contre lui; Allissa triomphe de son amour, au moins en apparence; mais, dans la dernière crise, Allissa détruit peu à peu sa vie à force de tuer son amour; toutefois son amour humain existe toujours dans son amour de Dieu. La fluctuation du sentiment s'explique par la complexité de ses composantes. Chez les personnages de Gide, la passion ne parvient pas à déséquilibrer leur psychologie. Sa pensée lucide pénètre son émotion et la spiritualise et la développe; mais, par le fait de l'avoir intellectualisée, la pensée enlève

à l'émotion son caractère impulsif. Sa volonté réfléchie domine la passion qui tend à faire explosion; mais la passion ébranle plus ou moins la volonté consciente qui se maintient forte malgré tout. La volonté réfléchie, contenant une réelle aspiration à l'idéal, dirige en partie la conduite de l'homme; mais la passion indestructible trouble de temps à autre l'unité de l'apiration. Selon la prédominance de son émotion ou de sa pensée, de sa passion ou de sa volonté réfléchie, sa psychologie varie d'aspect. La complexité de sa psychologie èntre dans la signification que Gide donne au terme de classicisme. Selon Gide, le classicisme signifie l'intégration. "Nous pensons qu'il ne peut y avoir qu'une sorte de vrai réalisme, comme il ne peut y avoir qu'un art qui soit vrai, qui soit classique, et que le critérium dans les deux cas est l'intégrité intellectuelle et émotionnelle" (3). En effet, Gide peint la psychologie intégrale de l'homme, la psychologie faite de la pénétration de l'intelligence et de l'émotion, la psychologie complexe dont l'unité se cache à travers les contradictions. Dans l'oeuvre de Gide, l'unité de l'homme réside dans le dynamisme, ou plutôt l'homme garde, malgré les contradictions, son unité foncière, cette unité qui se conçoit comme un

équilibre dynamique à travers les contradictions.

Dans l'ordre du style, Gide crée un langage spécial par delà les romantiques et les classiques. Les romantiques traduisent leur sentiment spontané dont ils exagèrent l'ampleur. La grandiloquence de Hugo et les lamentations de Musset constituent une expression démesurée. Par contre, les classiques aiment la belle forme. Leur langage garde tant de tenue et de clarté, qu'ils contraignent le sentiment ardent à un noble équilibre. Quant à Gide, il forge son style sous une forme travaillée, mais avec un contenu libre: sa phrase contient son émotion palpitante qui déborde les expressions; mais des expressions à la fois précises et nuancées imposent à l'émotion une belle discipline. Dans son style, Gide unit l'artifice des classiques à la liberté des romantiques. Comme les classiques, Gide plie sa phrase à l'exigence de l'idéal et de la tenue; mais, plus que les classiques, il accorde une liberté à son émotion personnelle. Malgré son souci de la tenue, l'artifice ne détruit point, chez Gide, l'équilibre spontané de l'émotion. Nul rythme conçu qui plierait sa syntaxe. Son style ondoie selon le progrès émotionnel, dont sa syntaxe imite la structure. "J'étais assis dans ce jardin; je ne voyais pas le soleil;

mais l'air brillait de lumière diffuse comme si l'azur du ciel devenait liquide et pleuvait. Oui, vraiment, il y avait des ondes, des remous de lumière; sur la mousse, des étincelles comme des gouttes; oui, vraiment, dans cette grande allée, on eût dit qu'il coulait de la lumière, et des écumes dorées restaient au bout des branches parmi ce ruissellement de rayons" (4). Dans ce passage, le style s'élargit suivant l'exaltation croissante de la lumière, la syntaxe imite les mouvements de l'exaltation progressive; la deuxième phrase ondoie selon "les ondes" et "les remous" de la lumière, puis elle semble couler au "ruissellement de rayons".

Déjà avant Gide, Flaubert songeait à créer un style qui, discipliné par la forme, mais libre par le contenu, réaliserait l'harmonie de l'idéal classique et de l'idéal romantique. Cependant, dans ses œuvres, l'artifice de la forme tuait la spontanéité de l'émotion. *Salammbô*, ce livre de descriptions, n'offre que des peintures mortes: chaque phrase s'immobilise dans un rythme si rigide qu'elle se détache de la suivante. Si bien que toutes les phrases existent, juxtaposées, immobiles et figées. Surtout l'absence de perspective dans ces descriptions détermine une absence de profondeur; ces tableaux s'étalent plats,

on peut les contempler de n'importe quelle distance, de n'importe quel angle; on ne découvre point une de ces peintures par une pénétration progressive, mais par tranches, parce que cette peinture n'a qu'un plan. "Des figuiers entouraient les cuisines; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers; des vignes, chargées de grappes, montaient dans les branchages des pins; un champ de roses s'épanouissait sous des platanes; de place en place, sur des gazons, se balançaient des lis; un sable noir, mêlé a de la poudre de corail, parsemait les sentiers, et au milieu l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre comme une double colonnade d'obélisques verts" (5). Au contraire la description de Gide traduit sa perception progressive qui s'accomplit. L'ordre de sa description suit l'ordre dynamique, selon lequel sa perception opère sa synthèse. Bien que transposée dans l'espace, sa perception demeure synthétique, car les phrases respectent le dynamisme de sa perception, de façon que la progression de sa perception persiste dans le style. Aucun arrêt ne rompt l'unité dynamique d'une phrase soutenue par un mouvement progressif qui plie la syntaxe à son exigence; chaque phrase con-

stitue un équilibre qui se maintient sur des points d'appui sans jamais se fixer sur aucun; le rythme du style se scande selon la cadence du mouvement, et la musique des mots traduit la même impression que suggère le mouvement, comme si la musique s'incarnait immanente en lui; en somme, dans un même mouvement progressif, la phrase et la vision s'identifient. "Une imperceptible fissure d'abord, un cri, mais qui germe, s'étend, s'exaspère, strident, siffle et bientôt gémit en tempête. L'arbre Ygdrasil, flétri, chancelle et craque; ses feuilles, où jouaient les brises, frissonnantes et recroquevillées, se révulsent dans la bourrasque qui se lève et les emporte au loin, —vers l'inconnu d'un ciel nocturne et vers de hasardeux parages, où fuit l'éparpillement aussi des pages arrachées au grand livre sacré qui s'effeuille" (6). Dans *Madame Bovary,* le style de Flaubert a une plus grande souplesse. Flaubert n'y avait point mis la cadence symétrique et la sonorité lourde qui rendaient mortes les descriptions de *Salammbô.* Son style se remplissait d'une émotion réelle, gagnait en puissance suggestive; sa phrase ondoyait au rythme nonchalant de la rêverie; sa musique moins sonore, mais grave et simple, invitait à l'abandon dans la délicieuse harmonie. Mais, dans son style,

Flaubert usait trop souvent du procédé de la comparaison. A l'analyse directe de l'émotion originelle, Flaubert ajoutait une comparaison pittoresque qui transfigurait l'analyse sous une autre forme. L'émotion n'a en réalité qu'une croissance continue, mais Flaubert représentait l'émotion sous deux aspects distincts. Ainsi il dédoublait l'unité de l'émotion en deux mouvements correspondants et parallèles. "Il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir..., et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. La douceur de cette sensation pénétrait ses idées d'autrefois, et, comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme" (7). Bien plus que Flaubert, Gide respecte l'unité dynamique de l'émotion. Car, selon Gide, la phrase, qui symbolise l'émtion originelle et insaisissable, n'a qu'une valeur symbolique. Sa vraie fonction consiste à suggérer l'émotion qu'elle reproduit. Si l'auteur préférait la phrase à l'émotion qu'elle manifeste, il perdrait la vraie signification de la phrase. C'est pourquoi Gide travaille à plier sa phrase au mouvement de l'émotion. Mais l'émotion de Gide enferme

une dualité: il réprime son émotion, il l'affirme, puis il la renie; il implique en lui deux forces opposées. Si l'une d'elles se fait victorieuse, l'autre prépare déjà sa revanche et désarmera la précédente. A chaque instant le triomphe de l'une cause la défaite de l'autre, si bien que l'émotion qui se compose de ces deux forces évolue selon une courbe ondoyante. La dualité émotionnelle de Gide se traduit dans son style, pareil à un jeu de lumière et d'ombre: un secret inavoué se glisse dans les replis de la phrase et jette une ombre inquiétante sur des expressions très définies; un doute refoulé, ou une ironie déguisée, retient l'expansion libre de la syntaxe, comme si l'émotion décroissait sitôt qu'elle atteint la plénitude. "Il faut que l'un de nous deux y parvienne; et, désespérant de surmonter dans mon lâche cœur mon amour, permettez-moi, mon Dieu, accordez-moi la force de lui apprendre à ne m'aimer plus; de manière qu'au prix des miens je vous apporte ses mérites infiniment préférables..., et si mon âme aujourd'hui sanglote de le perdre, n'est-ce pas pour que, plus tard, en vous je le retrouve..." (8).

Le classicisme de Gide exige de la part de l'artiste le renoncement à son individualité. Qui désire sauver son individualité en

renonçant à l'humanité limite son individualité à un cercle étroit. Mais qui abandonne son individualité pour l'humanité accueille l'humanité dans sa personne, et, par là, sa personne réalise l'intégration. "Un grand artiste n'a qu'un souci: devenir le plus humain possible,—disons mieux: devenir banal, écrivais-je il y a vingt ans. Et, chose admirable, c'est ainsi qu'il devient le plus personnel. Tandis que celui qui fuit l'humamité pour lui-même n'arrive qu'à devenir particulier, bizarre, défectueux... Dois-je citer ici le mot de l'Evangile?—Oui, car je ne pense pas le détourner de son sens: celui qui veut sauver sa vie (sa vie personnelle) la perdra; mais celui qui veut la perdre la sauvera; ou, pour traduire plus exactement le texte grec, la rendra vraiment vivante" (9) (10).

(1) L'article anonyme du *Times*. Citation de Gide quand il éclaircissait le classicisme dans *Incidences*, p. 43

(2) L'article du *Times*. Citation de Gide dans *Incidences* quand il éclaircissait le classicisme, p. 43.

(3) L'article anonyme du *Times*. Citation de Gide quand il éclaircissait la signification du classicisme dans *Incidences*, p. 42.

(4) A. Gide : *Nourritures terrestres*, p. 57.

(5) Flaubert . *Salammbô*, p. 2.

(6) A. Gide : *Six Traités*, p. 16.
(7) Flaubert : *Madame Bovary*, p. 162.
(8) A. Gide : *La Porte étroite*, p. 220.
(9) A. Gide : *Incidences*, p. 38.
(10) Voir la fin du chapitre I de cette étude.

VIII

ANDRÉ GIDE VU PAR SES CONTEMPORAINS

(1)

Tout d'abord, on hésitait à se prononcer devant l'œuvre de Gide. Cette œuvre originale, autant par la forme que par le contenu, étonnait. Pourtant on ne pouvait pas rester indifférent devant cette œuvre pleine de vigueur qui s'imposait déjà. L'antipathie des uns et l'enthousiasme des autres se révélaient bientôt.

Henri Massis condamnait Gide au nom de la Morale. Mais sa condamnation reste bien impuissante: à l'exemple de Flaubert, et de Baudelaire dont le nom grandit malgré les anathèmes de la Morale, Gide passe sans que la Morale change sa valeur. Seule, la beauté de son oeuvre garantit la valeur d'un artiste. Quant à la Morale, elle ne saurait gas plus assassiner un artiste que le protéper. Dans la première partie de son étude sur Gide, Massis affirme que Gide exerce une influence funeste. "Il n'y a qu'un mot pour définir un tel homme, mot réservé

et dont l'usage est rare, car la conscience dans le mal, la volonté de perdition ne sont pas si communes: c'est celui de "démoniaque". Et il ne s'agit pas ici de ce satanisme verbal, littéraire, de cette affectation de vice, qui fut de mode il y a quelque trente ans, mais d'une âme affreusement lucide dont tout l'art s'applique à corrompre" (1). Combien Massis prête à Gide une intention aussi affreuse! Mais, dans son œuvre, Gide n'impose rien et ne fait l'apologie d'aucune morale. Son œuvre représente des drames humains, d'où chacun dégagera une vérité selon sa guise. "Pour moi, je veux une œuvre d'art, où rien ne soit accordé par avance, devant laquelle chacun reste libre de protester" (2). Dans la deuxième partie de son étude, Massis fait de Gide un personnage morbide et un hérétique dressé contre l'Eglise. Sans doute, Gide interprète l'Evangile selon lui-même; par là, il a échappé à la discipline des chrétiens. Mais, dans *Numquid et tu*? ses prières ont un accent si pathétique et si pur que l'on ne saurait douter de sa sincérité, même si c'était la sincérité de l'instant. Que Gide croie ou ne croie pas, peu importe; mais il croit à l'efficacité de la prière. Quand il s'agit du morbide dans la personnalité de Gide, Massis met une volupté démoniaque

à réveiller cette blessure: "Un homme, un homme effrayé de ce que sa nature morbide lui découvre, et qui, par là même, éprouve la nécessité de reculer les limites de la psychologie normale et de la morale reçue; puis, un artiste, grâce auquel l'homme peut vivre, se décharger de l'obsession de sa psycholâtrie, n'en être pas empoisonné, connaître un autre objet que soi, créer, c'est-à-dire trouver tout ensemble un alibi, un remède, un exercice et une sorte de règle" (3). Il n'est pas besoin de protester contre l'accusation de morbide. Les *Cahiers d'André Walter* découvrent assez le désordre maladif où la jeunesse de Gide était consumée. Mais la question se pose de savoir si l'œuvre de Gide serait une œuvre de santé: toute œuvre d'art contient de l'ordre et de l'harmonie. Aucun artiste ne saurait créer une œuvre s'il ne possède pas une félicité où toute sa richesse spirituelle s'organise en un équilibre puissant. Dès 1891, Gide révélait sa réalisation de la félicité dans le *Traité du Narcisse.* Une sérénité grave pénétrait déjà ce manifeste de son esthétique; surtout Gide concevait déjà le silence et la paix dans l'éternité comme le paradis de l'artiste. Plus tard, Gide réalisait la sérénité limpide dans toutes ses œuvres. Enfin, dans la troisième partie de son étude, Massis accuse

Gide d'influence funeste sur Jacques Rivière, comme si Jacques Rivière lui devait sa détresse et son désordre. "Nul n'a été aussi profondément mordu par l'esprit gidien, nul ne l'a éprouvé avec une si candide ingénuité, ne l'a laissé si intimement pénétrer dans son être mental, nul ne l'a reçu avec cette inquiétude effrayée et cette conscience ravie" (4). D'après le lettres de Jacques Rivière à Gide, et son étude sur Gide, Rivière vouait une grande admiration à Gide. Mais la différence qui sépare ces deux natures se manifeste précisément dans leur attitude à l'égard de l'inquiétude. Rivière s'abandonnait à l'inquiétude dont il était possédé, Gide fuyait la sienne pour se libérer d'elle. Henri Massis admet bien, lui aussi, que Rivière n'avait point de sérénité. "Car, quoi qu'il fasse et qu'il prétende, Rivière n'atteint pas à cette sérénité presque intolérable qui l'émerveille chez un Gide, chez un Proust" (5). Pourquoi intolérable? De cette sérénité, pareille à la pureté du matin d'hiver, dépend le salut de Gide; Rivière l'ignorait. "Et mes actes, Ulysse, et mes paroles, comme gelées, permanent, m'entourent comme un cercle de roches posées. Et, les retrouvant là, chaque jour, toute passion se tait; je sens la Vérité toujours plus ferme—et je voudrais mes actions de même toujours plus

solides et plus belles; vraies, pures, cristallines, belles, belles, Ulysse, comme ces cristaux de clair givre où, si le soleil paraissait, le soleil tout entier paraîtrait au travers" (6).

Dans son étude sur Gide, Souday négligeait les œuvres les plus significatives, comme l'*Immoraliste, La Porte étroite, Nourritures terrestres*, etc... Par contre il donnait un compte rendu des œuvres qui ont une valeur secondaire. Sa méthode consiste à résumer l'histoire d'un livre tel que *Les Caves du Vatican*... De cette façon, on tourne autour de l'œuvre sans y pénétrer. Ainsi "l'acte gratuit" de Lafcadio devient pour Souday "une satire de l'anti-intellectualisme"...(7). Quelle erreur! Ou encore l'*Immoraliste* passe aussi à ses yeux pour une satire sociale. "M. André Gide aura voulu montrer avec une ironie de pince-sans-rire ce que deviendrait l'éthique de Nietzsche pratiquée par des gens d'intelligence médiocre" (8). Eh quoi! Michel serait d'intelligence médiocre! Celui qui aurait compris la psychologie secrète de Michel ne rirait point devant cette œuvre pénétrée d'une gravité tragique. De plus, Souday considérait l'œuvre de Gide en faisant abstraction de sa personnalité. Mais l'œuvre de Gide symbolise avant tout le drame de

sa vie; abstraite de sa vie, son œuvre perdrait sa pleine signification. Toutefois son œuvre, symbole pur, ne raconte point sa vie vécue; ou, plus exactement, son œuvre représente sa personnalité spirituelle, qui se cristallise autour de son histoire vécue. Certes, Souday accordait à Gide du talent, en faisant abstraction de sa pensée; mais on ne sait pas s'il ne renierait point Gide, ayant reconnu que l'œuvre de Gide représente en réalité toute sa vie personnelle.

Jacques Rivière révélait un aspect important de Gide: le mobile continu et complexe qui se traduit dans son style ou dans la composition de son œuvre. La beauté de son style résidait tout d'abord "dans le mouvement de la phrase" (9), "dans la syntaxe" (10); puis, plus tard, sous l'influence d'une contrainte volontaire, la cadence de son style s'était dissimulée. "Ils (les mouvements de la phrase) sont descendus au fond; ils sont devenus invisibles. Ils demeurent pourtant; ils glissent comme une eau souterraine; ils emmènent secrètement les mots" (11). Quant à la composition de son œuvre, elle suit la complexité du sentiment. Ses premières œuvres sont composées d'épisodes. "L'ensemble des épisodes forme un système fragile dont les parties s'avoisinent et se distinguent comme se distribuent à l'intérieur

d'un instant les sentiments d'une âme complexe (12). Même plus tard, quand Gide peignait les drames humains, il rassemblait encore des incidents épars. "Ils (les incidents) partent de plusieurs points, ils ont des sources diverses, ils s'unissent par leur intention plutôt qu'ils ne s'enchaînent" (13). Quand, dans la deuxième partie de son étude, Rivière analysait la psychologie de Gide, il décrivait sa complexité et sa mobilité. Selon l'interprétation de Rivière, la mobilité de Gide est une condition en vue de préserver sa complexité. A la découverte de tant de richesse dans son âme, "Gide reste interdit sous la poussee trop complexe de son cœur" (14). Ne pouvant renoncer à aucune possibilité de soi, Gide les conserve toutes. Or tout acte réclame qu'on choisisse; mais, pour ne point s'appauvrir par le choix, "mieux vaut donc nous priver d'agir" (15). Dans la contemplation de ses désirs, Gide préfère tour à tour chacun d'eux. Changeant d'instant en instant sa préférence, il les réalise tous. Sans être possédé par rien, il se fait libre de toute attache.

Un témoignage d'amitié collectif apparut en 1928, dans les éditions du Capitole, *André Gide*. Chacun des auteurs y révèle une particularité de Gide; ils apportent non point tant une étude complète sur lui, que des té-

moignages divers de leur admiration. Surtout quelques souvenirs intimes de ces auteurs attestent labonté de Gide.—Gide y paraît bien éloigné de l'image terrifiante qu'on se fait parfois de lui.

Deux ouvrages récents donnent chacun une étude complète sur Gide: *Dialogue avec André Gide*, par Charles du Bos; *En marge d'André Gide*, par François-Paul Alibert. Tous deux étudient les aspects divers de Gide qu'ils ont saisis à travers son œuvre. Quelquefois, leurs souvenirs personnels éclaircissent leur interprétation. Grâce à leur longue familiarité avec l'œuvre et avec l'auteur, ils pénètrent la psychologie de Gide. Leurs ouvrages contiennent bien des trouvailles d'analyse qui y demeurent éparses. L'absence de systématisation de ces deux livres permet de mieux sentir la diversité de Gide, mais laisse un regret au lecteur qui désire connaître l'unité de Gide, même à travers ses contradictions. La différence entre les deux livres procède de la différence entre leur méthode d'interprétation. Du Bos se laisse plutôt guider par l'intuition. Il s'abandonne pour accueillir le plus possible la personnalité de Gide. Quand il analyse son intuition première, il n'essaie point tant de justifier son impression qu'il ne la transpose en analyse. Il se tient près du texte et

ne formule guère d'hypothèses. Son ambition consiste, il semble, à faire revivre Gide. Alibert suit une autre méthode. D'une part, son intuition; d'autre part, son raisonnement; il les accorde en un seul instrument d'interprétation. Ce qu'il saisit par intuition, il le justifie par raisonnement. Dans son livre, la personnalité de Gide semble moins sentie que construite. Les pensées de Gide, Alibert les étudie moins par rapport à Gide lui-même, que par rapport à l'humanité. Son interprétation semble moins intime, mais elle a une portée plus vaste. Entre la fraîcheur du senti qui existe chez Du Bos et la réflexion mûrie d'Alibert, on hésite à choisir.

Personne n'a encore conçu l'unité de Gide. On soupçonne même parfois que la complexité de Gide déguise l'absence d'unité de sa vie psychique. Les efforts de Rivière n'avaient point réussi à construire sa personnalité identique. Selon Du Bos, "l'unité gidienne ne peut se produire que sous la catégorie du successif" (16). "Il y a, au fond de la nature même de Gide, comme un antibergsonisme tout spontané, latent, mais essentiel. Ainsi, pour "simultanées" que soient en lui les "postulations", elles revêtent toujours, en tous cas, le caractère d'une succession" (17). Mais comment peut-

on concevoir que l'unité psychique existe en succession? L'idée même de succession exclut la possibilité de l'unité continue. Même en supposant que les successions signifient des reprises successives de conscience, on ne conçoit point que la fonction de la conscience soit discontinue. Pourtant, notre impression du successif persiste à l'égard de l'œuvre de Gide. Peut-être pourrait-on expliquer cette impression du sccessif par un fait: la logique de Gide procède par opposition: d'instant en instant il change de point de vue. Quand il adapte sa pensée successivement à tous les points de vue, d'une part, nous avons l'impression que la pensée de Gide procède par succession; d'autre part, nous supposons que, sous l'apparence du successif, dans le temps, il devrait exister du simultané dans l'étendue. Mais, si l'on considère tous les points de vue comme des règles de la pensée, alors tous les points de vue ont cette même valeur de règles de la pensée. Peu importe que Gide adapte sa pensée à plusieurs règles, si l'activité de sa pensée demeure d'un point de vue à un autre. L'opposition entre deux points de vue ne signifie pas la discontinuité de la pensée.

II

Ce n'est qu'au point de vue de l'artiste

que l'on devrait se placer dans une étude sur Gide. Car, dès qu'il se libéra de l'autorité de sa morale protestante, il se convertit en artiste. Désormais, l'intérêt qu'il porte à la morale se subordonne à l'intérêt de son art: des drames moraux il fait la matière de ses peintures, sans défendre aucune morale, pas même la sienne (18). En matière de religion, Gide opérait aussi une conversion semblable. De sa croyance, il ne conservait que sa foi ardente mais anonyme qu'il convertit en une foi de l'artiste (19). Mais, chez Gide, l'artiste n'existe point indépendamment du moraliste et du mystique. Bien plutôt, ils collaborent dans un même sens. Le moraliste, au contact de la vie, s'intéresse aux crises morales et souffre de sa passion; il contient toutes les grandeurs et les misères de l'homme. Quand Gide disait: "Je n'ai jamais rien su renoncer; et, protégeant en moi à la fois le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu" (20); il s'agissait de son être moral. Mais cet être moral constitue la périphérie de la personnalité de Gide. Car les agitations morales, si violentes qu'elles soient, ne parviennent point à troubler sa sérénité profonde. Dans cette sérénité, l'artiste se préserve des tempêtes de la vie. Quelle que soit l'émotion dont l'être moral souffre, l'ar-

tiste s'en rend maître. Si divergentes que soient les émotions, l'artiste les accorde entre elles, de façon qu'elles forment une symphonie complexe. Toutes les agitations qui, dans la zone du moraliste, s'entre-choquent, sitôt qu'elles pénètrent, dans la zone de sérénité s'organisent en harmonie. C'est par la sérénité de l'artiste que Gide échappe à l'agitation du moraliste. Déjà, dans son *Traité du Narcisse,* Gide concevait le silence comme le sanctuaire de l'artiste. "...Il est des silences parfois au milieu de la foule, où l'artiste, réfugié comme Moïse sur le Sinaï, s'isole, échappe aux choses, au temps, s'enveloppe d'une atmosphère de lumière audessus de la multitude affairée" (21). Préservé par sa sérénité, l'artiste se maintient hors des troubles de la passion. Silencieux, il se penche sur des symboles à travers lesquels il saisit la signification des phénomènes. Cette véritable signification, l'artiste la revêt d'une forme parfaite, "une forme éternelle, "sa" forme véritable enfin, et fatale,—paradisiaque et cristalline" (22).

Dans son *Traité du Narcisse,* Gide compare le poète au mystique. Là, il ne s'agit pas d'un simple procéde de métaphore, la métaphore exprime la véritable pensée de Gide. En lui, le mystique soutient l'artiste. Sa foi d'artiste s'alimente de sa foi de mystique

(23). Le mystique se réfugie dans une zone insondable, où l'âme, dégagée de toutes les vanités du monde, se repose dans la grâce de Dieu, et où l'âme se soumet à la volonté de Dieu avec amour et abnégation parfaite. Cette grâce suprasensible, que le mystique peut seul posséder par l'abnégation totale, constitue une source éternelle de félicite. L'artiste, moins capable de renoncement à soi, pressent néanmoins cette grâce et la désire. Et l'artiste parvient tout de même à cette grâce avec l'aide du mystique qui initie l'artiste au chemin du paradis. Quand Gide disait: "C'est dans "l'éternité que dès à présent" il faut vivre. Et c'est "dès à présent" qu'il faut vivre "dans l'éternité" (24). "Que m'importe la vie éternelle, sans la conscience à chaque instant de cette éternité" (25), s'agissait-il de la foi du mystique ou de l'aspiration de l'artiste? Ou plutôt c'est l'artiste qui épouse la foi du mystique, mais sans la croyance de celui-ci.

Chez Gide, le moraliste, l'artiste et le mystique ont un point de correspondance dans leur attitude. C'est une parole du Christ qui fait ce point de correspondance où réside l'attitude foncière de Gide, dominant sa personnalité: "Celui qui veut sauver sa vie (sa vie personnelle) la perdra; mais celui qui veut la perdre la sauvera (ou, pour

traduire plus exactement le texte grec: *la rendra vraiment vivante)* (26). Cette parole, comme tout symbole, contient une énigme et prête à diverses interprétations. Mais Gide n'avait point cherché le secret de ce symbole par voie d'interprétation; bien plutôt, il vit le sens de ce symbole; il possède tout vivant le sentiment de l'abnégation contenu dans cette parole du Christ—l'abnégation renferme deux forces opposées: l'humilité et l'orgueil, ou plus exactement l'acceptation parfaite où l'orgueil se dissimule.

L'abnégation de Gide se traduit sous diverses formes. Dans l'ordre de la religion, Gide conserve sa croyance en Christ, non parce qu'il est le fils de Dieu, mais parce que "sa parole est divine et infiniment élevée au-dessus de tout ce que nous proposent l'art et la sagesse des hommes" (27). La grandeur du Christ semble pour Gide se cacher dans le secret de l'humilité. C'est dans la négation de soi que bondit et se réfugie l'affirmation de soi la plus haute (28). "C'est ici le centre mystérieux de la morale chrétienne, le secret divin du bonheur: l'individu triomphe dans le renoncement de l'individuel" (29). L'abandon de sa vie personnelle permet à Gide le dénuement où se réserve de façon exclusive la grâce de Dieu. Son abandon de soi réalise son éter-

nité dès à présent. De même dans l'ordre de la morale, Gide fait l'apologie du dénuement. "Je n'aime pas regarder en arrière, et j'abandonne au loin mon passé, comme l'oiseau, pour s'envoler, quitte son ombre. Oh! Michel, toute joie nous attend toujours, mais veut trouver la couche vide, être seule, et qu'on arrive à elle comme un veuf" (30). Le dénuement prépare l'accueil d'une joie dans sa plénitude, et l'abandon du passé permet un avenir neuf. Ainsi, d'instant en instant, Gide réalise une nouveauté totale. De même l'on peut expliquer la préservation de la richesse par son abnégation. Quand ses tendances opposées s'entre-choquent et produisent en lui une dissonance, une seule vertu peut ramener cette dissonance à l'ordre: c'est l'abnégation. Par l'abnégation de soi, en effet, Gide renonce à choisir une existence définie; dès lors, les opposition se réconcilient, puisque, entre elles, Gide ne marque plus de préférence. "C'est cette abnégation, cette résignation de soi-même, qui permit la cohabitation en l'âme de Dostoïevsky des sentiments les plus contraires, qui préserva, qui sauva l'extraordinaire richesse d'antagonismes qui combattaient en lui" (31). Ces paroles de Gide expliquent son propre état d'âme. Au point de vue de son esthétique, Gide fait de l'abné-

gation le chemin du classicisme. Il n'est aucune qualité du classicisme qui ne s'achète par "le sacrifice d'une complaisance" (32). Dans l'ordre du style comme dans l'ordre de la composition, la prétention à l'originalité crée une manière démesurée. Mais la belle discipline et l'intégration (33), qui qualifient l'œuvre classique, ne s'obtiennent que par le renoncement à soi (34): "le triomphe de l'individualisme et le triomphe du classicisme se confondent. Or, le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualité" (35). Pour Gide, l'individualité signifie le bizarre, le particulier; mais l'œuvre classique embrasse l'universel, tout comme l'individu vraiment grand contient l'humanité intégrale. C'est pourquoi l'individualisme et le classicisme exigent également le renoncement à l'individualité (36).

L'évolution de la personnalité de Gide a traversé deux phases essentielles. En 1895, dès son départ pour l'Algérie, Gide opérait la métamorphose de sa pensée. Jadis soumis à la morale et à la religion protestantes, désormais Gide conquit sa propre volonté. C'est sa propre volonté qui sert de principe à sa nouvelle évaluation. Mais cette volonté elle-même garde un point de correspondance avec son attitude de jadis: c'est l'abnéga-

tion. De sa religion, Gide ne sauve que sa disposition mystique; cette disposition enracine, égale, une volonté foncière. "Celui qui veut la perdre la sauvera" (" la " signifie sa vie personnelle): telle est la formule de sa volonté. Avec cette même volonté Gide se sacrifiait pour son art (37). De même, dans l'ordre de la morale, Gide continuait à manifester sa volonté d'abnégation. Juger les actes au point de vue de la morale, lui paraissait toujours une injustice et une impossibilité; devant les drames moraux il préférait garder une impartialité douloureuse (38). Quand plus tard, en 1909, Gide achevait, avec la *Porte étroite,* sa série d'œuvres autobiographiques, il orientait déjà son attention vers les hommes. En 1911, son étude *Dostoïevsky d'après sa correspondance* manifestait sa recherche d'une méthode du romancier. Désormais sa personnalité subit un changement. Mais il existe une continuité entre Gide romancier et Gide artiste égotiste. Toujours convaincu que sa force réside dans son abnégation, Gide poussait plus loin son abandon de soi. Par le procédé de la "dépersonnalisation" (39), il créait ses personnages de roman (40). "De même dans la vie, c'est la pensée, l'émotion l'autrui qui m'habite; mon cœur ne bat que par sympathie" (41). "Ceci est la clef de mon

caractère et de mon œuvre" (42). En effet, cette faculté d'épouser la psychologie d'autrui domine la personnalité de Gide. Déjà, Roger-Martin du Gard la nomme une "incroyable faculté de sympathie". (43). Mais il semble qu'il y ait chez Gide plus que cette sympathie, plus aussi que cette curiosité que souvent on lui attribue; ce qui prévaut chez lui, constituant sa vertu essentielle, c'est l'abnégation.

(1) Henri Massis : *Jugements*, t. II, p. 21.
(2) A. Gide : *Feuillets*, p. 40, dans *André Gide*, par les contemporains.
(3) Henri Massis : *Jugements*, p. II, p. 34.
(4) et (5) Henri Massis : *Jugements*, t. II, p. 83.
(6) A. Gide : *Six Traités : Philoctète*, p. 141.
(7) Paul Souday : *André Gide*, p. 40.
(8) Paul Souday : *André Gide*, p. 16.
(9) et (10) Jacques Rivière : *Etudes*, p. 181.
(11) Jacques Rivière : *Etudes*, p. 190.
(12) Jacques Rivière : *Etudes*, p. 198.
(13) Jacques Rivière : *Etudes*, p. 202.
(14) Jacques Rivière : *Etudes*, p. 214.
(15) Jacques Rivière : *Etudes*, p. 229.
(16) Charles du Bos : *Dialogue avec André Gide*, p. 147, notes.
(17) Charles du Bos : *Dialogue avec André Gide*, p. 145, notes.
(18) Voir chapitre III de cette étude.
(19) Voir chapitre II de cette étude.
(20) A. Gide : *Morceaux choisis*, p 434.
(21) A. Gide : *Six traités : Traité du Narcisse*, p. 25.
(22) A. Gide : *Six traités : Traité du Narcisse*, p. 24.

(23) Voir chapitre II de cette étude.
(24) et (25) A. Gide *Numquid et tu ?* p. 27
(26) A. Gide : *Incidences*, p. 38.
(27) A. Gide : *Numquid et tu ?* p. 9.
(28) A. Gide : *Numquid et tu ?* p. 26.
(29) A. Gide : *Numquid et tu ?* p. 39.
(30) A. Gide : *Immoraliste*, p. 174.
(31) A. Gide : *Dostoïevsky*, p. 117.
(32) A. Gide : *Incidences*, p. 38.
(33) Voir chapitre VII de cette étude.
(34) Voir chapitre VII de cette étude.
(35) A. Gide : *Incidences*, p. 38.
(36) Voir chapitres I et VII de cette étude.
(37) Voir chapitre II de cette étude.
(38) Voir chapitre III de cette étude.
(39) et (40) Voir chapitre V de cette étude.
(41) A. Gide : *Journal des "Faux Monnayeurs"*,p. 87.
(42) A. Gide : *Journal des "Faux Monnayeurs"*,p. 88.
(43) Roger-Martin du Gard: *Son "influence"* dans *André Gide* par les contemporains, p. 182, notes.

TABLE DES MATIÈRES